اهداءات ٢٠٠٢
مجلس الاعلى للثقافة
القاهرة

وَهَجُ الكتابة

حسّان بُورقية

لجنة الكتاب الأول

إدوار الخراط (مقرراً)

حسين حمودة

حلمى سالم

خيرى شلبى

سمية رمضان

عبد العال الحمامصى

محمد كشيك

مجدى توفيق

يسرى حسان

مدير التحرير

منتصر القفاش

إشراف فنى

هشام نوار

التصميم الأساسى للغلاف للفنان محيى الدين اللباد + أحمد اللباد
لوحة الغلاف : هشام نوار .

الكتاب الأول

- ٤١ -

وهج الكتابة

حسان بورقية

المجلس الأعلى للثقافة

٢٠٠٠

حداثة أم استمرار تراكم؟

قد لا يكفي أن يقام ملتقي ما وأن تعقد ندوة علي صعيد وطني أو محلي حول سؤال حداثة الرواية في المغرب، تدرج فيهما نصوص تقليدية الرؤية والبناء ، ليحصل إجماع أو شبهه على أنها روايات تمثل حداثة الكتابة الروائية في البلاد . كما لا يكفي إشهار أو جلسات تلفزيونية، أو مقالات صحافية منقبة عن خيط معين في رواية ما تقيم عليه تصورها «النقدي» لتخلص في النهاية إلى تصنيفها - كأي نص آخر - في خانة الحداثة . بل أخشى أن يحصل العكس ، إذ يكمن في هذه «الإدعاءات» إتهام تلميحي للكتابة الحديثة فعلا ، ولكل مغامرة تجديدية يمكن أن تفعل في جسد الرواية المغربية ، انطلاقا من «مدح» أشكال محافظة لأعمال تجازف بنفسها في التراكم لا غير ، التراكم الذي يحاصر بعدئذ كل استثناء إبداعي . ذلك أن الترويج التجاري للمؤلفات يساهم ارتكاسيا ، وبطريقة منتظمة ، في تشكيل قارئ «رسمي» يفرض مستواه في طبيعة هذا التواصل ، قارئ مهيأ سلفا لإعطاء انطباع معين على أن الرواية المغربية اليوم تعيش حالة صحية ريانة ضمن شجرة الأدب العربي والعالمي مع العلم أن هذه «الحالة الصحية» يستخلصها ذاك القارئ من طبيعة تلك الملتقيات ، ويقيس حرارتها من مدى هذا التراكم، مستبعدا بمنظوره القصير الأفق وذاكرته الهزيلة نصيا ، كل الهفوات التخييلية والسردية .. وإذ يتكاثر هذا القارئ، ويصبح النموذج والمقياس، تصدر « الأعمال » و«الآثار الروائية» على شكل سباق البدل

في رياضة التناوب المعروفة، ويستوى الحس ويعمق بأن «الإبداع» الذى لا يشبه «الإبداع»، وأن الرواية التى لا تشبه الروايات، وأن القارئ الذى لا يشبه القراء، وأن الناقد الذى لا يشبه النقاد ... إلخ، إنما هو تآمر ضد السلام الروائى المغربى وضد الأمن العام الأدبى والأخلاقى والسياسى ... فى حين أن بهذا وحده تقاس الحداثة، أى باختراقها ووضعها لهذا «السلام المريب» ووضعه موضع تساؤل .

وروائينا يكتب - أحيانا - غير معنى باشتغال النص ، وأمثلة ذلك متوفرة ، يفكر فى أسئلة خارج الكتابة بالمعنى الدقيق، يفكر مثلا فى مدى استقبال «النقد» لعمله، هل سيجد الجمهور (أو الجماهير) المتذوق و«السوى»؛ هل ما يكتبه يشخص المجتمع وشرائحه وشعاراته وتاريخه المعروف، أم لا؟ .. إلخ. أسئلة من هذا النوع، المتعلق باستنفار أكبر عدد ممكن من القراء والنقاد والأشياء المحيطة بذلك، لا ترتبط بالإبداع الأصيل، هى خصيصة المنتوجات الاستهلاكية بلا ريب، القابلة للاستعمال وبمجرد استنفاذها يلقى بها فى المكان اللائق بذلك .

ربما كان على الأسئلة التى يقترحها الروائى على نفسه أن تميل إلى جدارة قلب عملية التفكير هذه ، فى علاقته بما وكيف يكتب والقراء، من قبيل: هل ما يقدمه لقرائه الخواص يمكن أن يعتبر حقيقة أدبا مغربيا جديدا ، يضيف مسافات أبعد مما كان، يغامر فى الأسئلة ومستويات الكشف والتأمل؛ كيف يمكن له أن يتميز من آخرين (سابق، معاصر وآت) ، ومن قواعد الكتابة المألوفة (مغربيا ، عربيا وعالميا) ؛ ما حدود خروجه عن الشكل السطحى والرتيب للشخوص والحالات الروائية؛ أليس فى هذا ما يربك القارئ، ويخل «بأفق انتظاره» ويؤزمه؛ ألا يعتبر كل هذا «هضم» ما يؤلف ... إلخ .

إن أسئلة من هذا الصنف الثانى، جزء لا يتجزأ من الكتابة ذاتها

ومن الأدب الروائى، باعتباره أصلا منفى كبيراً للشك فى كل شىء.

ما يفهم برمشة عين - يقول أندرى جيد - لا يترك أى أثر (كما اتفق على ذلك نقاد الشعر فى العصر العباسى)، إذ ينتهى بعد قراءة أولية، وتبدو الحداثة المبرمجة مترعة بكل شىء إلا «الحداثة»، كتابة لا تستند فى أغلبها إلى مرجعيات روائية أساسية، عربية وعالمية ، يعرفها القراء المهتمون من تربيتها لرهافة ذوقهم لغة ومعنى .. أما الواضح والحسى الصالح للتداول والموفق فى خلق جمهور كسول ومروض، فقير فكريا وانفعاليا ، الصالح لحداثة الدرجة الثالثة، أشياء لا تقر بوجود حداثة روائية لدينا - هى حالة مرضية لابد من الانتباه اللازم إليها - فبالأحرى أن تعقد لقاءات «مسؤولة» عن حداثة الرواية فى المغرب هنا وهناك .

فى امبراطورية الرواية، توجد إمكانيات الانفلات من الحصار المضروب من لدن ألواح القوانين العتيقة، إذ لا يدخل سوى الصوت الخلاق الغازى لتلك القوانين وللرموس الكتابية بما فيها من تيارات وحقب وأجيال مجردة من أى أفق... فى هذه الامبراطورية، يعتبر استهلاك عمل أو أعمال ما نوعا من الإهانة لأصحابها ، إهانة أخف من صرف النظر كلية عن قراءتها ، لأنها تباد بمجرد إنهاء متابعة الحكاية (إذا ما تويعت بجدية!) ، خاصة إذا كانت من النوع الذى يحقق طمأنينة العين ويقود أدنى درجات التخييل والمتعة إلى مراتع الأجناس المعروفة والشديدة الحراسة .. كل كتابة مغامرة وتحرير : وهذا ميثاق بين الكاتب والقارئ، وطبيعة هذا الأخير من ذاك، جودة أو رداءة. ومعنى هذا أن حلم الكاتب مشدود إلى قارئ «يكتب معه ويعيد القراءة معه» ، يخرج المكتوب من حدود خطيته إلى آفاق لا متناهية، خاصة وأن «الدور الأساسى للأدب يكمن فى فعل طرح الأسئلة وعلامات الاستفهام»

(غويتيصولو)، وهو يكتب ذاته يتناسى بفعل طاقته الداخلية إيقاعه المتنامى رويدا رويدا ما كان عزم على أن يكونه، بناء ومرويا ، فى مناخ كامل من الحرية ، ككل الكتب «التى تستحق أن تقرأ، لا تبوح بلعبتها إلا بإعادة القراءة» (خوليان ريوس) .

لا تولد الحداثة الروائية إلا انطلاقا من حبة التمرد هاته، التى يعارض بها الكاتب عصرا بكامله بحثا عن نصوص تتآلف وتتحاور فيما بينها عبر حقب متباعدة جرت العادة أن يأبى صاحبها عدّه واحدا من رعايا القواعد الدؤوبين؛ بلغة أخرى، يشير ماريو بارغاس يوسا إلى بعض ذلك قائلا: «إن الكاتب الكبير مخلوق شره، مخرب آثار يضع فى جرابه كل ما يمكن أن يصل إليه، يستعمل جميع الوسائل؛ يتناول ويدخل ويعيد تركيب كل أنواع المواد في جمع أو بناء إبداعه الخاص. يمكن لكل شيء، كل شيء على الإطلاق، أن يمارس تأثيرا عليه: كتابا تأمله أو قرأه بالمصادفة، قصاصة صحافية، إشهارا، جملة ملتقطة فى مقهى، حكاية شائعة، استغراقا فى وجه، فى رسم أو فى صورة ما. وإذا كانت الإعادة الحرفية لطوبوغرافيا (أو فيدو) تصلح قالبا (لفتوستا) وصور بعض الأبطال تصوب عمل كاتبنا جيدا، أو التأثر بالقراءات الفرنسية لستاندال وزولا ضرورية كذلك فى روايته، فإن كلاران ، كان مثل ديكنز، وبالزاك وتولستوى، يستلهم من كل ما يرى ويقرأ » .. هكذا تكون الرواية موعد لقاء بين المصير الفردى والجماعى التاريخى لكائنات أخرى، واقعية وخيالية، لا يمتلك فيها صوت أو شخص أو زمن حق ادعاء «الحقيقة» ، أو يضع نفسه فى موقع امتياز الكلام أو الخطاب.. مثلما نجد فى عوالم إدمون عمران المليح السردية، حيث يقوم بناء رواياته كلها على تكسير رتابة الحكى واختراق بنية الجملة والزمن، وفى كون شخصياته تحكى وتكتب معه، مثل شخصيات سرفانتس، الكل يتحدث

عن أحلامه وأنواقه الفنية والأدبية بشغف كبير، خصوصا فى «عودة أبو الحكى»، حيث يتحول الشغف بالجملة والمعنى، إلى محاولة قتلهما، تصبح الجمل مجرد ناقلة لخبر فى نسيج الرواية دون أن تبحث عن مرجعية ما خارجها؛ وأكثر من هذا، ليست شخصياته هى التى تحكى فقط، بل هناك أخلاط من الرواة والمتكلمين والكتاب والأبطال المضمرين والمعلن عنهم أمثال كارلوس فوينتيس، ليزاما ليما، فالتر بنيامين، لوفيناس، إدغار موران، بورخيس، بروست، فالانتيه، ابن عربى، ابن رشد ورواة ألف ليلة وليلة وغيرهم... ومنذ الصفحات الأولى يشعر القارئ بميثاق الكاتب: ضرورة تدخل القارئ فى بناء أو إعادة العالم المتخيل وفق طابع روايته المغاير للنظام الروائى فى عصره، لأن الرواية - يقول خوان غويتيصولو - لا تحيل فقط على سياق الحياة الاجتماعية والتاريخية الذى ولدت فيه؛ وإنما تستجيب أيضا، وبالخصوص، لقوانين الجنس الأدبى الذى تنتمى إليه، أى لمقتضيات خطابها الخاص. وهنا تكمن أهمية كل عمل أدبى روائى فى علاقته مع باقى الأعمال الأخرى، «مضامين» و«أشكالا»، تقليدية وتراثية ومحلية وكونية، نقدا، كتابة وتأملا حول الكتابة ذاتها، كنص «يتشكل باستمرار دون أن يكف عن مساءلة نفسه» ، ومساءلة أجناس أدبية، كالشعر والسرد بأنواعه والترجمة والفلسفة، ولونها كلها بالقضية الواحدة مرات ومرات، دون كلل إلى منتهى رمق إمكانيات اللغة ... لذلك لم يقل إدمون عبثا بأنه «بانتظار رواية مغربية فى مستوى غنى الواقع المغربى»[1]، هو راعى الكلمات ومربيها!.. ولعل فى هذا تكمن المتاريس الخرافية والعالية المنصوبة

---

(1) فى هذا السياق يشير عمران المليح إلى شكل الكتابة والرؤية الإبداعية عند الكاتب الكوبى ليزاما ليما، دون نية المقارنة بينه وبين روائيينا.. ولكنها إشارة إلى أهمية نبع الكتابة من أسئلة الراهن المغربى وقضاياه واستثمار أهم ما وصلت إليه الرواية العربية والعالمية .

مقروئيا حول أعماله[2]، كعوالم مغلقة على ذاتها، صعبة الاستسلام، ظاهريا... والأمر لا يعود - كما هو معروف- إلى إرادة يفتعلها الكاتب، بل إلى شهوة النص ذاته واشتغاله، يتمنع ككل الأعمال الكبيرة ويحرص على نفسه بقلق كبير، من عوامل تعرية القراءات الساذجة والبسيطة، التى تستخلص دون وجع دماغ من أسئلته الوجودية الجوهرية ومن لغة الرواية الخاصة ... لكن لعن الله مكايد دور النشر التجارية التى تفرض البساطة والمتعة ، وعقد الحداثة والسوق الكاسدة، التى لم تترك لنا حتى فرصة أن نكون كلاسيكيين حقيقيين!.

إن الواجب الرئيسى للكاتب - كما يرى خوان - هو أن يمنح العشيرة الثقافية واللغوية، التى ينتمى إليها، لغة جديدة أكثر غنى من اللغة التى أخذها منها عند مباشرته لمهمته، إذا كان يتوق إلى خلق غصن أو فرع على شجرة الأدب. ذلك أن العلاقة التى تجمع الكاتب أو الشاعر أو المسرحى - إبداعيا - بالمجتمع الذى يحيا فيه ويقوم إزاءه بالمطلوب منه سياسيا واجتماعيا وحقوقيا، هى فى كل الحالات، أقل أهمية من العلاقة التى تربطه بالمتن الأدبى للغته وبالتراث الأدبى العالمى، فى حوار خلاق بعيد عن أذواق ومعايير العصر، يعانق الماضى والحاضر، ويكشف عن بذور الحداثة فى العصور التى اعتبرت - عسفا - ظلامية ومنحطة ، خاصة أن هذا الأدب المعارض لزمنه هو الأكثر إبانة للوجه الغامض من العالم، وأعمال الماضى العظيمة، كالتى يتحاور فيها - على سبيل المثال فقط - النفرى مع غونغورا، أو ابن الفارض مع أورهان

---

(2) الا يمكن أن نقول (مثلا، قياسا على رأى محمد برادة خلال حديثه مع عبدالله العروى حول مفهوم «عقدة الشعب» فى الرواية المغربية، مدى مناسبتها لسيولة الحياة وقوتها ومفاجآتها.. وإن هذه العقدة منتشرة بأشكال متناثرة فى الرواية المغربية)؛ إن حداثة الرواية لم تظهر بشكل صارم ودقيق فى أغلب الأعمال الروائية المغربية، ولكنها موزعة العناصر فيها، بشكل متفاوت، قد يحضر وقد يغيب؟ (أنظر كتاب:" من التاريخ إلى الحب/ ص 78-77 منشورات الفينيك 1996).

باموك، أو المتنبى مع درويش، أو ناظم حكمت مع نيرودا، أو لسعدى مع نيتشه وغيرهم ... تشكل جزءا من مستقبلنا،كما فهم ذلك بورخيس جيدا وعبر عنه فى كتاباته، بأنها تظل دائما بانتظار أن تقرأ كما لأول مرة، لأنها من الأعمال التى تعرف طريقها إلى قرائها، ولو بعد زمن طويل... «كما لأول مرة» لأن كل قراءة هى فى الحقيقة كتابة جديدة لهذا النص، كتابة تغمس قراءها فى سائر أنواع الأزمنة، المتباعدة منها والمتقاربة والمتداخلة ... وكل قارئ لها يحول فعل الكتابة المنتهى إلى فعل لا نهائى.

لا يمكن أن نضمن هذا، إذا بقيت رواياتنا أجوبة ومعاودة، بل بصيرورتها سؤالا نقديا بصدد العالم وبصددها هى ، لأنها الفن الذى يستحق امتلاك حق نقد العالم، فى الوقت الذى تبدأ فيه من نقد ذاتها هى ، كوسيلة خاصة وجماعية، وتقول ذلك بأكثر العملات شيوعا وأكثرها ذيوعا واستعمالا، هى الكلام، الذى إما أن يكون للكل أو للا أحد.

سعى الرواية يحسن – حتى لا أقول يجب – أن يكون بحثا عن ملاقاة نفسها، بحثا عن «كلام» آخر ومعرفة أخرى، عن شكل مغاير بالخصوص، عن طريق خيال نساهم فيه كقراء ومعيدين للقراءة، ألا تكون جوابا أو شعارا – ضمن تخمة الأجوبة والشعارات التى أصيب معها القارئ المغربى بالقرحة وتشحم الدم – أن تكون فكرا مجربا، لا يحمل الناس على شىء، بل يسعفهم بطريقة تفكير مغايرة – حول ما له علاقة بالإنسان، والدخول به فى «قارات مؤكده فتحها، لتوسيع الشعور بالحرية المكتسبة، حرية الفرد والجسد على السواء» (خوان)، أى بإخراج نفسها من وفاق القراءة، التجارى أو الإيديولوجى، الطلائعى أو الواقعى، ومما يعتبر سياسيا عين العقل، ودينيا مقبولا، ووطنيا ممجدا وعاطفيا مريحا، لأن كل شىء يصير نسبيا متصدعا ، هشا وهامشيا كممكن كونى ، يغذى لا يقين القارئ من خلال ريبة الروائى السليمة، وحذره

الشـديد إزاء المعـاصـرين له ، دون الاكـتـرات بالمداهـنة أو التـشـكى أو الإقصاء والعداوة .

تنقصنا، إذن، روايات شبيهة بالعمليات الكبرى والتجارب الكبرى لتأديب[3] الذوق وانتقائه، تشعرنا بطور كينونتنا المتحولة، وتضع حدا لسيادة العبث والعشوائية المريعة المتخفيين وراء هذه الحسناء الجميلة: «المراكمة» .

---

(3) بمعنى تكوين أدبى Littérer.

إدمون عمران المليح :

وهج الكتابة فى ليل التاريخ

تأملات فى مجموعة "أبنر أبو النور" القصصية(*)

يقول عمران المليح[1] فى فصل «نزاع برشلونة الجديد» من كتاب (جان جنيه، الأسير العاشق): «كان ذلك فى حزيران (يونيو) من سنة ١٢٦٣، لا دخل للزمن فى المسألة (تكررت هذه العبارة مرات عديدة)، أنُظم اللحظةَ أبديةً. أنظم، أنثر اللانهائية. نزاع برشلونة، القديم، الجديد، الذى هو هو. لقد سقط الكتاب في العفر، من رماله جعلنا مدنا غفلا تنبثق فى اسم الأيام الأولى من تأسيسها، لقد أزهر الربيع على المرتفعات الخربة، افتح أذنيك الاصمتين بحجم سُمْك المغارات... اسمع، هل تسمع هذا النشيد! ... يضيع النشيد كجدول فى الرمل. ... كفى! صمتا إنهن قادمات، لقد أتينَ، من هنّ، يجرى السؤال كقشعريرة، من أين أتين؟ يرتدين السواد، وشاح أسود على الرأس. لماذا هن مرتديات كذلك، من أين أتين؟ وجههن ممزق بالندوب، ما هذا التقليد، من شفاههن المشققة تهوى أسماء: أمزميز، أقّا، تالوين، دمنات، أزيلال، تودْغا،

(*) ابنر أبو النور، إدمون عمران المليح، ترجمة حسان بورقية، إفريقيا الشرق 1996

(١) ورقة تقديم آخر أعمال عمران المليح خلال الأيام التى خصصتها مجلة (آفاق) مغاربية وجمعية أصدقاء الجازولى لتكريم الكاتب الإسبانى خوان غويتصولو، بمراكش من ٢١ إلى ٢٣ نيسان (أبريل) ٩٤.

دبْدو، مراكش، فاس، الصويرة. من هن، السؤال زلزال، ما هذا الموكب الغريب، لمَ هاته الدموع الممتزجة بهاته الأسماء الغريبة؟ ريح القدح العنيفة، ريح اللعنة تفتر، يهدأ الهذيان ويمحى، الحيرة ترزح تحت الوضوح، يقف رجل في هشاشته الفريدة، وهيجُ وشفافيةُ الوجه يُخيفان الموت، صفاءُ نظرته يخط في سماء الليل هاته كوكبة نجوم مبرقة، رسالة لهب ابتسامته هي هذا العشق الماكث غيرَ محسوس على ذروة لحظة زائلة، يعرف أنه سيموت، يتحدث: اسمع، لا تنس! لا تنس! القرونُ، الزمنُ لا دخل له في المسألة، لم يغير الصراع من جوهره ... اسمع، انظر، هذا النزاع مرآةٌ، انظر إلى وجهك المشوه، لقد انقلبتَ على نفسك، في بأسك، هَلعاً اختلطتْ عليك نفسُك، أنت نفسك الآخر الذي تسعى إلى تحطيمه، الذي اجْتَثثْتَه من هذه الأراضي بغيظ مدبَّر، من أراضيهم السلفية بعالم الإسلام، بالعالم العربي، أرض الميلاد الألفي النبيلة (ص. ١١٣/١٠٨). ثم وهو يخاطب نفسه: «ذات يوم، لكن هل كان فعلا ذات يوم أو بالأحرى دائما، أخذ الريشة، لا غير صحيح، لأنه يكتب بالآلة، ليس دائما، سَلَكَ طريقَ الكتابة ليجوب في حياته... الطريقُ «افرع»، مرصع بالنجوم، وهو يكتب وجد نفسه مكتوبا، موصلا إلى ذاته، هذا مجراه الثابت. سفر عوليسي لا يكف عن الإياب إلى رغبته، إلى وجه المرأة هذا، أيْلان، إلى ليلة الحكي هاته، ليلة عيد الفصح اليهودي، في هذه المدينة الصغيرة، أسفي، بالمغرب، حيث ولد، ليلة الحكي حيث ملايين الخطوات ترسم طرقا، حيث يغوص هو أعمى وصاحيا مأخوذا بالانتشاء، قادته خطواته إلى مقبرة أصيلا على قبر آخر يهودي مات وولد في هذه الأرض. قادتة خطواته إلى المقبرة البحرية بالصويرة، كان يريد ما أرادته العادةُ، أن يضع على يد جده الأكبر قبلة ورع واحترام، كان يود أن يعثر بين العشب البري، الرذاد وشواهد القبور الصلصالية الرملية، على الأثر الألفي لعشيرته. كان يعود، كان يعود باستمرار لهالة الوجوه التي عينتْ وجهته: بوجمعة حاملا بين ذراعيه ابنه

المخترق بالرشّاش فى سنة ٥٢ عند مدخل كاريان صانترال بالبيضاء.
وآخرون، آخرون عديدون، لم تكف خطواتهم وأصواتهم تصدى إلى قلبه،
فى صدر الطفل الضيق المربوء»(٢).

فى هذا كان يحدث ما سماه إدمون عمران المليح «تقاطع العسل
بالصمغ» بين تقليدين، تنشق حروفهما على اللوح الأملس للكتّاب، دون
أن يدرى أنها حروف ستُطالبه ذات يوم بأن يكون شاهدا، أن يكتب
كتاب التاريخ من داخل بلاده المغرب، عن أناسه، ملامحه، أحداثه
العادية وغير العادية، لمنحها «حالة مدنية». فى مجموعته «آبنر أبو
النور»(٣) كما في رواياته الأربع وأبحاثه التى لا يعود فيها لا المعنى ولا
الشكل متطابقيْن مع أى نموذج قبلى، بل كهوية «مليحية» لها فرادتها
الفنية، يضع مرة أخرى عمران المليح فيها حياتَه وشخصَه كله، وكأنه
يجهل ما يمكن أن تكونه القضايا الفكرية الصرفة المزعومة؛ بكل جوارحه
يبدأ عملية الحفر الدياسية، كما يقول الراوى على لسان «إيسو
إمزوغن»: «إن ما كان يطارده بمواظبة هو شبقيةُ الكلمات، قدرتُها غير
المنتظرة على إثارة الانفجار» ص. ٥٣(٤)؛ يتخفى فى الغبش ويودع فى
كف الكلمات والرواة الآخرين عملية الحكى وتدبُّرَ تيه القارئ
وانسياقاته، على لسان راوٍ جاء سؤال شبيه: «لكن إلى أين إذن تجرفنا
غضبا مياه حكيه الصاعدة، وهى تحاصرنا من جميع النواحى؟
(ص.٤٦). كان إدمون دائما يعى وما يزال أن الإنسان، فرديا وتاريخيا،

---

(٢) Edmond Amran El Maleh, Drailles "Asaka Oulli" un Horizons Maghrebins, p. 30, N. 27-1995.

(٣) Edmond Amran El Maleh "Abner Abou nour" Eds. Le Fennec/ La pensée Sauvage, 1995.

(٤) Ibid, p.p. 57. 80.

هو الأصل الحقيقى للأثر الأدبى، بكلماته التى لا تخفى هشاشته وارتباكاته إزاء الخراب الذى يحدق فيه بعينيه وأذنيه هو، يتحايل عليه بغنائية شعرية كبيرة تروم لمس ما ينفلت، رؤية ما يتعتم، اشتهاء ما يتوارى، ما تكلم، ما كان وها هو الآن يتلاشى «محاولة أركيولوجيا البدايات.. بين الصمت والكلام»(٥). يقول المليح: «ولكن ها هو ذا يمكث بغرابة فى كلام الصمت، الصمت الوحيد الذى هو فى مستوى هذا القلق الذى يعذب قلبه. يعيد على نفسه ما كتب خوسى أنْخل ڤالنْتى بصدد شعر سانْ خْوان دى لاكرويثْ وكبار المتصوفة أيضا، كأنّما ينتحله لذاته: «يدركه هكذا، هذا الحد الغريب والأقصى حيث ينطق الكلام بالصمت، حيث الاستحالة نفسها تكون المادة الوحيدة التى تصيّر النشيدَ ممكنا. الكلام الشعرى الذى يوجِدُ ما لا يقال كما هو.، وأن نكشف عن وجود ما لا يقال هو الوظيفة الكبرى لهذا الكلام الذى يضع اللغة فى توتر سحرى بين أن نقول وأن نصمت»(٦).

يُخرِج إذن عمران المليح أفكاره من الليل، الليل المنجّى الذى تكلمت عنه مارى سيسيل ديفور المليح عند والتر بنيامين، وهى تتساءل عن مدى «وجود ذاكرة تاريخية أخرى، ذاكرة لا تكون مجرد تشخيص موضوعى زوراً، بل قادرة على حمايتنا ساعة الخطر، قادرة على أن تعيد للحاضر قوته وكثافته، قادرة على استفتائنا على أشياء جديدة؟ ذاكرة تعيدنا خارج الزمن مثلما كانت اللحظة البروستية؟»(٧). لذا تكون الكتابة عند عمران المليح ثنيا للظاهر واختراقا، يشرق فيها الكلام نائيا كنجوم الليل،

---

(٥) Ibid, p.p. 70-71.

(٦) E. A. El Maleh, "Paradoxe...", p. 90 in Ho. Maghrebins.

(٧) Marie Cécile Dufour El Maleh, "La Nuit Sauvée", éd. Usia, p. 14, 1990.

كلام لا ينطفىء مع شمس اليومى الذى يلتقط تفاصيل الإنسانى منه [٨] ولكنه يستتر وراء الأحلام والهواجس، وأشكال الفجيعة، وبعض المتبقى، وكثير الزائل المتبدد كبيت وأثاث «أبنر»، تاريخ عَبَرَ كما فى صمت، يذكرنا رُواتُه بحكاياته، انفعالاته العابرة والمتشظية، واستحالة «عودة» ما كان. وعندما يعود المليح لذلك، فإنه يفعل مدثرا «بكلام يستقر في زائل انتشاءاته، بين فجر ميلاده وأفول تواريه. لا أثر له، على صورة «هداواه»، هاتة الكائنات المُلْهَمَة التى تعبُر فى بلادى المغرب - يقول عمران - ليل نهار، على السفح والجبل مسافات لا نهائية، بلا بيوت ولا مقاصد ثابتة»[٩].

الافتتان بالزائل سؤال الكتابة فى إبداع عمران، كأنها «الكتابة الاعتباطية للزائل» ص. ١٥٣، تقف عند كل شىء، التاريخ الكونى بتحولاته وتاريخ المدن والناس البسطاء؛ الكتابة التى اختار لها أن تسمى الأشياء وهى تعبر بين المرئى منها والمحجوب، بين المعلوم والمجهول، لتعاتب النسيان والمنفى عتاب العاشق الأسير الواعد باحتمالات شتى، عنها يقول فى فصل «إنك ولدت فى ليل الحكى» من رواية «أيْلان»:[١٠] «الكلمات تعيش قدرها الوحيد، فى وسط عزلتها الحادة تنحنى لتقول الصداقةَ، الضحكةَ، اللامتوقعَ وجسامةَ العيش». لاشك أنه عشق كاوٍ وعنيف، والعقلُ مطالَب فيه بالسهاد لترميم ما تبقى من خراب الانفصال عن المكان، الرحيل والموت، تاريخ رجال ذهبوا وما كفوا عن الذهاب، ليظل هو وحيدا نابضا، هو المدينة والعادات، هو الأحياء والأموات، هو

---

(٨) فى كل القصص تقريبا إشارة مركزة إلى كون السماء صافية والشمس متوهجة، راجع صفح /I/37, II/47, III/68, V, ... 91 إلخ.

(٩) E.A. El Maleh, in Maghrebins, p. 31.

(١٠) «إيلان أو ليل الحكى» إدمون عمران المليح ، دار توبقال، ص. ١٠٩، ترجمة على تزلكاد ١٩٨٧، ط ١٠.

تفاصيل الحياة الصغرى والأسماء، يقول واصفا خراب بيت (آبنر أو حَانَا) الذى سكنته الريح والنسيان على لسان صديقه «إيلى»، أحد اليهود الأربعة أو الخمسة المتبقين: «أرشيفات عَفَرٍ كانت تشهد على حياة مَا، على وجود منذور للإهمال، على شاكلة أرضٍ كانت مزروعة فيما مضى، والآن انتشر فيها العليق والنباتات البرية»[11]. فضاء كفكاوى، تضيع فيه المفاتيح، يغلق عليها داخل البيت بالريح، ينغلق على نفسه، أحد يستطيع عبور العتبة، لم يوفق أحد فى اختراق الليل (ص. ٣٣). مثلما يبحث المرزبان العظيم، الذى لم تبرح رأسَه صورةٌ قُطر هيروشيما، عن تحويل مدينة الصويرة التى «انبجس فيها من بطن أمه ونزلت رأسه على أرض أجداده»، أرض يحمل فيها الناس- قبل الكارثة، «خاتم الزائل، اللحظة والأبدية» (ص. ٤٢)، كل شيء تغير فيها كأنها دخلت في الغياهب (ص. ٤٥)، وحده الحكى يحفر الانزياح، يرمم الشساعة، ويلاعب.. (ص. ٤٥) مدينة فى انعكاسات لا متناهية بين الحياة والموت، نهاية العالم (ص. ٤٦)، تحولات قشور البطيخ الأحمر، الأخضر و«الهنْدِية»، بعد أن كانت العين واليد تمرحان فى تصفيف الباعة الفلفل الأحمر والأخضر.. غدت مدينة يحكمها وضع ممسوخ، معرضة التبخر كما تبخر صاحب الأرشيف (ص. ٤٧) تغطيها «ميكا الكحلة»، المدينة الأميرة «ذات الجمال المتغطرس الذى أساء إلى المشيئة الإلهية» (ص. ٤٤)، كتحولات مدينة الدار البيضاء، وطفحها الديمغرافى و«البارابولى» فى نص «الطاكسيات» (ص. ٥٧) إيذانا بانتهاء زمن «الكَسْكَسات» وبداية زمن إرهاب المعاصرة المستوردة واكتساحها لحياة التعايش.

(١١) "Abner...", p. 10-11.

فى كل هذه المجموعة يقرأ عمران المليح الواقع والأشياء مثلما كان «إيسّو» يفكك، ويقرأ، على غرار كتاب مفتوح. لكن سرعان ما يداهمه القلق، تعود إليه خشية أن ينسى أو أن يُسْقطَ شيئا من هذا المشهد أو ذاك. «صوت خافت، ملح، أمر، بلا جدوى. إحَذر أن يفوتك أتفهُ تفصيل، أدنى ذرة رمل، احترس لأن نيران جهنم، أىْ الجملة غير التامة، ليست صوتا، ولكنها شظية من هذا النص» (ص. ٦٧) يعاود هذا الصوت الظهور مرات عديدة فى المجموعة، ويأتى مشددا عليه على لسان راوى «نخلات ثلاث»، لكن هذه المرة بصوت ڤالتر بنيامين: «أن تقرأ ما لم يكتب أبدا. هاته القراءة هى الأقدم، القراءة قبل كل كلام، فى الأحشاء، فى النجوم أو فى الرقصات» (ص. ١٠٢) كأنه يفتح كتاب ما كان لأول مرة، يتّبع «الفوضى المتماسكة» بتعبير خوان عويتيصولو، طرْسَ أوراق يقرأ فيها ولا يقرأ، تقرأ عيناه من نافذة القطار وهو يتحسس الحروف الجميلة للخط العربى ، لتداعى الوجوه والأمكنة والأشياء تحت بصره، التاريخ البعيد والقريب الذى تلتقى فيه الانسانية الشبيهة بمنح رفيق فى معتقل (ليفى بريمو) فجلة، الطلسم الذى بدأ يكبر يتخذ حجم ما يحيط بإيسو ومحاوره: يقضمه وقريبا سيتيه فيه (ص. ٧٣) والمدعو لدفنه تحت الرمال. ويرى ڤالتر بنيامين أن لهب النقد/ القراءة ينبثق من «الحطب الثقيل للماضى ومن الرماد الخفيف للحياة التى كانت»، من هنا وميض جمل عمران وتركيزه على الجزئيات فى هذا الامحاء المريع. وحتى لا نبقى صفر الأيادى فى ذلك نتبع طريقة Rosenzweig التى تستلزم مراعاة هذه الكتابة الأخاذة التى تقوم على إيقاع ضرورى يقضى بأن الجمل الأولى لا تأخذ معناها وألوانها ولا تفشى بأسرارها إلا اعتمادا على الجمل التى تليها كدفق من الأمواج متتال، لأن المليح لا يعنى – كما هو معروف – بخط الأحداث الرتيب، يضع يده على مجموع النجوم «التى دخلت فيها حقبته مع عهد سابق محدد بالتمام، وهكذا يؤسس حاضرا

كالحاضر الذى ولجته شظيات المسيحية»[١٢] مثلما يتجلى ذلك فى نص «الأبيض المتوسط - الأم» تقول مارى سيسيل ديفور المليح: «أى معنى يمكن أن يكون لقراءة كتاب التاريخ إن لم يكن تدوين هذا الكتاب؟ إن التطبيق العملى (ما ينكشف به الوجود فى التاريخ) الذى كان يصبو إليه فالتر بنيامين ويشد عليه بكل قواه الحية ابتداء من سنوات ١٩٢٥ هو توحيد طاقته على الكتابة مع قراءة الكتاب، حتى يظهر فى وضح نهار التاريخ ككوكبة النجوم فى بدء الأيام القاتمة، أيام عصريتنا نحن، كما يمكنها أن تقرأ فى حقبة محددة بالتمام»[١٣] أيةُ كتابةٍ تصيِّر القراءة ممكنة إذن؟ يجيب الصوفى Angelus Silesius قائلا: «كُفى هذا أيها الصديق، وإذا أردتَ مستقبلا أن تقرأ، رُحْ واغْدُ أنت ذاتك الكتابة وأنت نفسك القوام» على كل من يريد أن يقرأ كتاب التاريخ الكبير أن يكتب أولا هذا الكتاب - تقول مارى سيسيل - أية كتابة ستتوفّق، بحسب قانون كل كتابة، فى تقفّى ما تسعى إلى تحقيقه، ومحاكاة موضوعها الخاص عندما لا يكون ما تتلمسه شيئا آخر عدا كتابة الزمن فى كوكبة نجوم الواقع، زمن التاريخ؟». إن الكتابة لا تنكشف - بهذا المعنى - إلا لمن يهب مجموع قواه لها، «وحده يستحق اسم الكاتب من يسترق السمع للكلام الذى يسكنه، المنقوش فيه، والملحّ على الظهور»[١٤].

إن التصنّت للكلام سمح لبروست بالقبض على البعد الزمنى لحياته الخاصة فى العلاقات المنسجمة، الموسيقية للغة، خارج كل خطية، كل تعاقب مبطل للأمام، الخلف ، الأمس، اليوم والغد.. بهذا الإبطال أبان عن الزمن نفسه، فى حقيقته الموسيقية، وعن اللحظة كأصل وجوهر

---

(١٢) Marie Cécile Dufour El Maleh, "La Nuit Sauvée", p.p. 78-79.

(١٣) Ibid. p. 79.

(١٤) Ibid. p. 80.

للزمن، على لسان راوى «نخلات ثلاث» جاء القول الثاني لإيمانويل لوفيناس كالتالى: «فى أبعاد الفضاء، تبحث الكتابة كما دفعة واحدة، عن الشعرية التى هى على الأرجح لغز الاحتشاد نفسه لأشياء وكائنات فى عالم يأخذ كل شيء فيه معنى» (ص. ٩٩) وفى الصفحة الموالية قوله فى نفس السياق لبنيامين. هذه التقنية نلمسها فى سائر كتابات المليح التى تكشف عن لا استمرارية العناصر بتكامل تجربة الموت، موت الآخرين، وأيضا موت الأنا، بداخل الحياة (راجع ص. ٩٤ – ٩٥ – ٩٦ – ١١١ – ١١٣).

فى نص «الأبيض المتوسط – الأم» والراوى يتحدث عن حياة الأسرة فى آسفى «المدينة المغربية الصغيرة على العهد الأسبانى غداة الحرب العالمية الأولى حيث فرضت الحماية الاسبانية على شمال البلاد، يُترك التاريخُ (الكبير) لمهماته، لأن ما يهم – يقول – هو مجرى التشابهات الذى يتوارى فى الظاهر، يغلّف فى تلافيف النسيان والذكرى الزمن المفقود والمسترد ثانية فى كل بحث ابتدائى وأعيدت بدايته باستمرار (ص. ٨٩). الآن الآن فقط يمكن أن نحاول المستحيل، أن نخلق هذا الماضى الضرورى جداً، أن نجتثه من مراسم دفن التاريخ، أتذكَّر، لكن ماذا، أى شيء يقال عما كان الأمس وسيبقى أيضا حيا مصراً على الحياة؟ (ص. ٩٠). الرواية ذكرى المعارك الكبرى التى تمت هناك فى مكان ما هاته الأماكن العامة التى تحجب أمكنة حقيقية (ص. ٩١) بمليلية ١٧ حزيران (يونيو) ١٩٣٦، كما تحكى عن ذلك رواية «المجرى الثابت»، وهذا النص (ص ٨٩)، واندلاع الحرب الأهلية، لينهمر حزيران (يونيو) ١٢٦٣ (ص. ٩١)، ويستدعى الراوى أسماء دالة: كريستوف كولب، برشلونة، الملك أراغون خايميه الأول، الكنيسة، التقتيل، الحرب التى أصبحت عقيدة، النُهمانيون، سربانتس، ضون كيخوته، غويتصولو،

كارلوس فوينتيس، رواية تيرًا نوسْترا (أرضُنا) «المدينة الكتاب» فى نص (التينة والأم العجوز) (ص. ١١١).. يقول خوسيه آنخل بالنته: «إنها الفترة التى بدأ التوازن الصعب للديانات الثلاث والثقافات الثلاث التى كانت تشكل الوجه الأخّاذ للتاريخ الإسباني الوسيط، فى أزمة بلاد مخرج مسبقا» [١٥]. لعل فى هذا ما يفسر لغزَ ما قاله الراهب غابْريول، أحد رواة نفس النص (ص. ١٠٨) : إن الوحدة ليست جذر كل شيء ذلك أنها مجرد شكل، فى حين أن كل شيء هو فى الآن ذاته شكل «ومادة»، لكن ثلاثة هى وحدة كل شيء بمعنى أن الواحد يمثل الشكل واثنين يمثل المادة، تماما كثلاث نخلات على حائط ترابط أحمر بمراكش، لذا حَرص الراوى على «ذكر هذا النص العجيب، نزاع برشلونة» (ص. ٩٤) لأنه يقود إلى جوهر القضية التى توالت عليها سلسلة القرون، كل شيء بدأ هناك، بإسبانيا (ص. ٩٥) من ترَوُّل إلى برشلونة «طريق العشاق» التى ختمها الراوى بنشيد البالنته: «كُنت الحجرة وكنت المركز/ رموا بى فى اليم/ وبعد وقت طويل/ عدت لملاقاة مركزى (ص. ٩٦)، ذلك أن منفى الحجرة هو، بكل دقة، ضياع المركز» (١١٣). «أبحث – يقول الراوى – بنظرى: هذه الغرفة هى الكنيس، أقيمت فيما مضى من طرف العم يامين، الآن فارغة، مهجورة ، ألواح خشب مسمرة على الباب حكمت عليها إلى الأبد، أية أياد سمرت هاته الأخشاب، أية يد اجتثتهم من أرضهم، ملايين اليهود، أرضهم، هاته المدينة، أمهم، هؤلاء الرجال الجريئون، عمّال المغامرة العصرية المجيدة، مكتشفو الشرق هؤلاء، تجار السلطان، المدعوون من طرف المؤسس سيدى محمد بن عبد الله للعمل على رفاهية المدينة، هذا التحدى المرفوع فى وجه المحيط، فى وجه حركية

---

(١٥) José Angel Valente, "La Maitre de la Flamme" in Hor. Maghrebine, p. 9.

الرمـال، فى وجـه تقلبـات قـرارات القـدر، وكـذلك شـعب العلم الأكيـد، الصغير هذا، صائغو الحلى، موسيقيون، ورعون ومرحون، منشدون، حاخامات الملاّح ، أى شيء تبقى؟ عشرات الظلال الأخيرة انكسفت خلسة، الامّحاء حد الأثر الأخير: ها قد ماتت مسعودة، مسعودة، الاسم فى الثغر كالماء فى الفم.. تجمع الحنان ولذات الطبخ اليهودى، السخينة الذائعة الصيت والمتخمة جدا» كل هذه الأشياء أمست قبض الريح، أو الشـركى، التى لا يكف الرواة عن ذكرها فى سائر النصـوص، شـأن الرمل الكاسح، الهش والزاحف على الآثار والناس فى زمن المعـاصـرة والسـاعات الحائطيـة.. «ومع ذلك ، يقول أنخل بالنته، فنحن هم الكلام، اللوغوس، الهبوب، الهواء، الروّاح: الريح والروح، الهبـة التى تأتى من أعلى»(١٦).

فى كتابة أدمون أيضا، توجد حمولة أجناس أدبية ملفتة للانتباه، من شعر، تأمل، سرد، لغة دارجة، محاورة نصوص أخرى ... كأنها كتابة ترويها أصوات عديدة، كتابة بلا كاتب، تعتمد إرث ونقل الحكايات والشفوى، مثلما عرف الراوى قصة أبنر عن طريق إيلى، سيعرف قصةً المرزبان العظيم عن طريق شهادة مسافر، إيسو للحسين، الراوى للسى محمد لمْعرفة عبد السلام الواسنى، حكاية شاعر الحمراء من طرف إبراهيم.. أو من مؤلف «المجرى الثابت» لمعرفة وقائع ١٩٣٦، لأن ما يهم بالنسبة إلى المستمع – تقول مارى سيسيل ديفور المليح «كما بالنسبة إلى السارد، هو إمكانية أن يقال الحكى مجددا» (١٧)، خاصة عندما نلاحظ أن علاقتنا بمبدأ السرد قد ضاعت، «إذا نحن انتبهنا لملاحظة أن الاهتمام الحالى بالأشكال القديمة للملحمة والحكى يركز أولا وأخيرا على

---

(١٦) J.A. Valente, p. 11 - Hor. Mag.

(١٧) Marie Cécile Dufour El Maleh. "La nuit Sauvrée", p. 82.

ضرورة «حفظ» هذه الأشكال، نجعل من الذاكرة متحفا، فإننا في الواقع لا نحفظها، بل نختم تدميرها؛ عندما امست الذاكرة متحفا للذكرى انتجت قدرية النسيان، على العكس تماما من حياة الملحمة التي كانت مصنوعة من الذاكرة، لا الذكرى بل وعي راهني، حضور الماضي في الحاضر»[١٨]. في هذا السياق تحلل ماري سيسيل قولة لفالتر بنيامين، يذهب فيها إلى أن «الذاكرة هي من بين الملكات كلها، الملكة الأنسب للملحمة، فدون ذاكرة قادرة على احتضان الكل، لن يكون بمستطاعها لا تملّك مجرى الأشياء، ولا الاقتناع باختفائها والاستسلام في سلام لقدرة الموت» هذه الذاكرة يؤسسها الناس، الإنسانية عموما، ذاكرة يشترك فيها البعيدون. يقول الراوي في نص (الطاكسيات): «الطاكسيات، مثل الصدى البعيد للمقامات المشهورة، غناء ملحمة ناشئة، وبعد كل شيء لمّ لا تولد الملحمة من الأسفلت مثلما انبجست أفروديت من البحر!» (ص. ٥٢) في كل واحد منهم توجد شهر زاد، كل حلقة تسلم لأخرى على مستوى الحكي، هي ذي الذاكرة الملحمية، ربة السرد، بتعبير بنيامين، ذاكرة الروائي المخلّدة في مقابل ذاكرة الراوي الموجزة، الأولى تنذر نفسها لبطل واحد، لسفر واحد، لحرب واحدة، والأخرى تعنى بالوقائع المتعددة أو المتناثرة، «الرسالة التي تبلغها لها أبطال متميزون، كالإنسان الذي يسافر كثيرا، البحّار، وأيضا الإنسان الذي ، من جيل لآخر، مكث في أرضه، مزارعا مقيما، مبشراً بالماضي»، والذي يستقبل هذه الرسالات يكون مرتبطا – فيما وراء ما يحيط به – بمجموع العالم، وتكون تجربته هي تجربة الآخرين.

ومهما كانت المسافة القصووية بينه وبينهم قابلة للردم بالموت، فذلك لأن بـ«الموت نفسه تأخذ الروايات عن أناس الماضي، سلطتها. هكذا

---

(١٨) Ibid, p. 82.

كانت تنقش فى الكلام والكتابة التى تشتق منه، التجربة التاريخية ذاتها». وكان النقل والتبليغ هما ما تقوم عليه إمكانية هاتة التجربة. لذا وعمران يكتب خاضعا للقوانين الداخلية لعمله الإبداع لا يقدم ولا يأخذ نصحا بهذا الصدد. فالخلاصة بالنسبة القارئ والكاتب تظل مسألة شخصية. و«لأن كل تجربة منغلقة جذريا على نفسها»، تبقى الشجاعة الوحيدة هى تحذير القارئ استعارة من مارى سيسيل وهى تتحدث عن بروست، بأن ترميم التجربة التاريخية، كتنبه الناس للوعى بإنسانيتهم التاريخية ، وترميم شروطها وتبليغها لا يمكن أن تتم خارج ترميم صورة الزمن الذى سيجعلها ممكنة، صورة تلائمه، غير صورة الساعات الحائطية، كما تكرر ذلك فى المجموعة (ص. ٢٣ من النص ١ ، ٤٥ من النص ١١)، «كل شيء فى الواقع كان له لون الأيام العادية، الزمن بلا مقياس فى هاته المدينة المنسية، عقارب الساعة الحائطية الوحيدة، المهيجة بالريح، كانت تجرى وراء ساعات مجنونة»، ثم عندما يقول راوى الطاكسيات: «أنظروا ها قد أعادوا بناء برج الساعة، أتذكرون، إن رجلا مثلكم لا يمكنة إلا أن يتذكر، الآن سنمتلك جميعا ساعة (ص. ٦١)، كما فى النص الأخير (ص. ١٠٧) وفى رواية «أيلان» (ص. ٧٠): «أين ذلك الزمن فى مجرى واد جاف، يرى المشاهد آثار مرور، تجاعيد تاريخ مدفون الخصوبة الناضبة... مشهد القرون وهى تتصادم فيما بينها، لقد سكن الشيطان قلب الساعة الحائطية القديمة الآتية من مانشستر، فى أى اتجاه تتحرك عقاربها؟» ساعات يوهب الزمن لها ويصبح مجسيا عندما لا يكون سوى شكل ومقياس وليس انعكاسا لما يحسه الكائن فى علاقته به، مجرد ماض بارد بعيد ومستقبل منيع، ينتفى الحاضر يتفتت ذرات مثل الإنسان فى الأزمنة المعاصرة الآتية «من البعيدين، تنزل من السماء، جارفةً أمواجا من الصور الراجة للعنف، الحرب، التقتيل، المجاعة، عالم بأكمله من الهمجية ينكشف بشكل مأساوى فى قلب هذه

الحضارة الغربية المتعجرفة عينة (ص ٥٨/III).

الأزمنة لا تجرى يقول أنخل بالنته إنها تتجمد، تذيبها الذاكرة، تذيب الأزمنة فى الزمن الذى لكونه لا يتجزأ (ماضيا، حاضرا، مستقبلا)، هو لا زمن فى الآن ذاته. أيكون الأبدية؟ نعم الأبدية واللحظة، ما يعود للشىء نفسه. لحظة العودة إلى الأصل، النقطة التى يبدو أن كل شىء يكون فيها معلقا. ليس هناك لا مسبقا، لا دائما، لا أبدا... اللحظة الأساسية حيث يبدو صوت الراوى غير مهم - يقترح الكاتب نفسه - أن نبحث عن أصل السرد فى الزمن، بما أن الزمن هو الذى يجد أصله فى السرد. فى قصة «الراوى» يقول السارد «أعجب بالسى عبد السلام أغبطه، لباقة فن الحكى هذا وهو يتنامى فى حلقة عارفين متعلقين بطريقة القول، بإعادة إحياء رواية مّا كل مرة فى امحاء مقاطعها السابقة (ص ٨٠). كل التعابير، أنواع الكلام والألفاظ تتداخل فيما بينها تصير لحمة نسيج العلاقات بين الناس والأجيال. يفيض «نيل الكلام» يخصب على برارى الحقيقة، دون اهتمام بعرض خطى يسير القلم المبرق بعيدا عن طمأنة القارىء المتعجل، يغوص - كما تقول مارى سيسيل فى شهادتها الرائعة عن «فضائل الطائر المتوحد» لخوان غويتصولو - بشكل لولبى، ينقب فى المسارب، يحفر الآبار، يعبر الفضاءات والأزمنة بسهولة، يخلق الصدف فى اللاستمرارية، المتشابهات فى التعارضات الأكثر ظاهرية. كطائر متوحد، يجمع البعيدين الذين ما كف الزمن والمجال على المزيد من إبعادهم.. كتابة كالطرس تجمع كل شظيات الزمن والتاريخ والأسماء لا تغلق العينين، وفى سهو الآخرين تعانى الأرق وهى تبحث عن كلمات لها ذاكرتها وأصالتها كمنبع لكل معرفة. عينان رباهما المليح يمنحهما أسلوبا خاصا «هذا الأسلوب هو - بتعبير بوعزة بنعاشير - إرادة قبل

كل شيء .. إرادة لا تكف عن قــول نـعم للصــراع ضـــد الموت، نعم للمقاومة ضد الزيف فيما يتعلق بالموت. إنها موت جرثومة، عارية، هناك، هنا كجذرومة، والكاتب لا يعرف إن كانت هذه الموت شبيهة بكل (أنواع) الموت. إن موت الماضى ذاكرة الآخرين، حبلى بالنسيان[١٩] لذا لم يكن موتهم سوى طريقة أخرى من رؤية اللامرئى، شكل من القراءة، لأن ظل الموت أبيض، لأن ما يمكن أن يقال، يقال فيما لا يمكن قوله أبدا ... كما يرى إدمون جابيس[٢٠].

هذه المجموعة القصصية، هى فى العمق، كتاب فى الحب الكبير، يدعونا فيها إدمون عمران المليح - حتى لا نبقى ارتكاسيين مع الموت، وحتى نقبل بشهية على الحياة - إلى أن نقتسم معه أقرب فاكهة إلى نفسه، أن نأكل من شجرة التين الأسود، حيث تذوب الاستعارة فى الفم كأشهى مرغوب «من هنا يذكرنا عمران المليح بأن الكتابة حرب عاشقة تمنع عن نفسها التماس سبيل سلم معين، لكنها الحرب الوحيدة التى يخرج منها الإنسان متواضعا وكبيرا لأنه لن يستعمل فيها سوى السلاح الرائع للحب»[٢١].

---

(١٩) Bouazza Benachir: Une Litterature, Pratique (remarques sur L'écriture d'E.A. El Maleh" Nourelles du Sud, éd. Silex N. 11-89, p. 18.

(٢٠) Edmond Jabès "Le Livre des Marges", éd. Fata Morgana, 1984, p. 22.

(٢١) عبد اللطيف اللعبى «إدمون عمران المليح ووجع الرواية» - دراسة غير منشورة.

رواية «جنوب الروح»، أو كيف تواجه الحكاية التبدد

تمثل رواية «جنوب الروح» (١) لمحمد الأشعرى مرثية الرحيل القاسى من الريف، من دوار بوضيرب «تلك الأرض البعيدة التى انطلقت منها هذه السلالة، لا أحد يستطيع أن يزاحم محمد الفرسيوى فى ملكية الحكاية التى ابتدأت بنزوح غامض، وهاهى تسرع نحو نهاية أكثر غموضا» (ص ٣٩).

كانت بوضيرب تعنى شيئا واحدا، إنها «منبع لهجرة قديمة (...) هجرة علقتها السلالة مثل تميمة وظلت تنسج حولها حركات جسدها وطقوس أشواقها» (ص ١٦١). ومع وصول الفرسيوى الجد وأبناء أخيه الصغار إلى بومندرة التى لم يكن فيها بإمكان أكثر الناس تفاؤلا وحظا أن يستطيع شيئاً أكثر من ترويض حنينه دون نجاح كبير.. فما بين بوضيرب وبومندرة كانت السماء والأرض قد تخلتا عن هؤلاء وعن نسلهم، بانتدابهم القاتل للنزوح بعيدا عن الأشياء التى كانت تمتد إليها كينونتهم فى الدوار الأول، والتكيف العاصى فى الثانى الذى سيعمر إلى آخر الفرسيويين، متجاوزا بذلك مئة وأربع عشرة سنة، دوار عاش مجاعة ١٨٨٠، التيفوس، حرب الريف، الاستعمال، السنوات العجاف،

---

(١) «جنوب الروح» ، محمد الأشعرى، عن منشورات الرابطة، الطبعة 1-1996 .

عام البون ، المقاومة، الاستقلال، وأسراب الهجرة إلى الخارج، ثم ظهور جلبات لاصافت، الراديو، الأوانى، السروال الطويل، الفريزى والبريانطين... ومنذ أن دفنت قرية بومندرة أول من وطأها قادما من الريف وفتح الفقيه ليلتها سورة القيامة، تناسلت القبور وحط الموت هناك واستراح ليمر كل شىء مثل حلم.

كان التدحرج عبر طريق زرهورن، من «هناك»، شبيها بالتدحرج من الجنة إلى الأرض، أو من جنة أرضية إلى جحيم أرضى سيراوضه الفرسيوي الجد - أول الأمر - بباروده، يحارب الذئاب المتعاركة حول عشه، وأيام القنوط، الحمى وتشقق الشفاه، علمه يصبح «جنة صغيرة مليئة بالخشوع والنية» (ص ٤٤) حيث ستخرج هموشة زوجته (مثل حواء) من حلمه (ص ٥٣)، كما ظهرت المرأة التى صعقت ابنه، محمد الفرسيوى، فى بهاء الحضرة والحلقة، المرأة ذات الضحكة الشيطانية (ص ٧٥) التى أحس لحظتها أن «موقعه فوق السور وموقعها هى فى حلقة الجذبة أكثر إثارة، وأعمق وقعا من وجودهما وحيدين فى تلك الجنة» (ص ٥٩).

فى هذا الخلاء «من الطرف إلى الطرف» لم يكن ثمة من حبل سرى يشد ذاكرة الفرسيويين إلى أرضهم سوى الأوهام والحنين وسراب المراسلات التى لم تتم، إذ وحده محمد الفرسيوى كان يمنى سلام، ابن الشيخ المهدى، ابن أخ الفرسيوى، بالمرأة المنتظرة من هناك علَّ النسل يؤوب إلى تربته، ولكن «لا يرجع شىء يذهب أبدا» (ص ٣٥)، صار كل شىء تنامى على ذلك المرتفع مجرد حجارة وأتربه خرائب، فضاء الموت والجثث والأماكن المظلمة، وحدها الخرائب تتناسل كأعشاب برية محتفلة بقرابين الضياع، عندما ألفت كنزة، زوجة سلام، نظرة على الخراب المحيط بها «شعرت أن شيئا سخيفا هو فى طريقة للحدوث فبعد

صخب الحياة وحقيقتها سيأتى العدم الشامل. كأن كل ذلك لم يكن سوى لعب، كأن كل تلك المشاكل والمآسى وأوجاع المخاض، والزيجات الصعبة، والبكارات المفتضة وحفلات الختان، وغير ذلك من الضجيج لم يكن سوى تمهيد أحمق لهذا الخواء الشامل» (ص ٣٤) تسقط الدور أنقاضا على أنقاض فتملأها الأعشاب والشعابين ويهرب الناس من الخرائب ويتجمعون حول بعضهم ردا للموت ومشاهد القيامة و«يوم الحشر»، التى تتوالى صورها واستعاراتها على طول شريط الرواية: كانت حيواتهم مترعة بحرية أن يموتوا على شكل محرقة تاريخية تتساوى فيها «لحظة فناء بومندرة» (ص ١٦١). بالنشيج «فى حضرة الأم : بوضيرب تيفنوت» (الفناء) ص ١٦٥، حرية أن يموتوا بعد أن فقدوا العلاقة بالأم التى يكون الموت، بعيدا عنها، عديم الجدوى وبلا أهمية.

«إن الأمكنة أيضا تموت، وإن القرى التى لا يؤسسها أحد بنسله تتبدد مهما طال الزمن» (ص ٥٤)، هذا المكوث يحجب الروح من أن تعود إلى جنوبها، كان الذى يصعد ويستوى يفقد بوصلة الاتجاهات، ويصبح الزمان والمكان محدثين ومفتقرين، ولا يبقى من المخلوق، من الإنسان، سوى إمكانية الكلام والانفعالات عبر عطر الحكايا والذكريات، فى لحظة يمسى فيها الزمان مجرد أزمة مستديمة، كالتاريخ، يتبخر فيه أمل عودة الروح إلى مكانها، وحتى عندما «استقرت الأمور فسافر بعض شباب القرية إلى الريف فى محاولة للعثور على ذلك الأصل البعيد»، لم يعثروا سوى على «بقايا نسب، وعلى أشواق مكتومة وحنين كظيم» (ص ٤٦)، أو عندما كان الفرسيوى يخرج رسالة الراوى ويقرأها مرات ومرات بصوت مسموع ومرنم (...) كان يفعل ذلك بإعجاب شديد، لأنها كانت عبارة عن نشيد شجى فى ذكر دوار بوضيرب الذى قدمت منه السلالة وتوجته منذ اليوم الأول بهجرتها،

ملكا لحنينها الدائم، نوعا من النبض يشد إلى ذلك الإحساس العميق.. (ص ١٤٧).

فى عالم مماثل، حيث بالموت تنمحى الآلام وتتضارب، لا تبقى سوى العبارة، التى بإمكانها أن تهدد هذا المحق الشامل، عالم يخنقه الإحساس بالاستئصال من المنبع، ويغذيه الشعور بالمنفى فى الديمومة، مقطوع الجذور فى الحاضر، ومسكونا بالرغبة فى الانبعاث مجددا فى الرحم الأصل قبل الرحيل وتمزقاته. إن الحنين بتعبير سيوران هو بالضبط الأحساس بالابتعاد فى الذات أبدا. الحنين إلى عالم بلا قرين، إلى احتضار بلا حكاية ولا مذهب، إلى خلود بلا نبض: أى إلى الجنة... لكننا لا نستطيع تحمل الوجود لحظة دون منحنا لذة الانخداع، باعتبارها ذرة الجنون التى نخصب بها خوا ءنا.

لم تكن بوضيرب فى «جنوب الروح» سوى طقوس من الأشواق، يتجاذبها الحنين الحزين والنشيد الطويل، فى كلام باعتباره مكان كل وجود، لأن فى جوهر الكلام ينعكس الخروج أو السقطة، ذلك أن كلام الجنة – تقول مارى سيسيل ديفور المليح – كان قد افتقد من زمن بعيد، وأن السقطة كانت قد سجلت فى الكينونة ذاتها للكلام، فى الأصل كما فى جوهر صيرورته..

عن هذه اللحظة الزمنية التى تبدو تافهة تقريبا، وعن شبيهاتها، وفى الأمكنة التى يغتصبها المحو وتظل مرتعا للريح، كان والتر بنيامين يقارن بين زمن اللحظة والديمومة، بين الدردور والمجرى الخطى، الأفقى، للتاريخ، ومارى سيسيل تقرأ هذا التأمل، فى كتابها «الليل المنجّى»، تلاحظ أنه من الصعب «أن نتملص من تصور الزمن الذى يبنى انطلاقا من تصور الفضاء، الإطار المتجانس والفارغ، حيث تدور سلسلة الأحداث فى تعاقبها الخطى. إنه إطار مجرد يلغى عن الزمن نفسه كل واقعية وكل فعالية. مقابل هذا التصور المجرد تحاول صورة الدردور أن

تقيم تصورا آخر يحترم فى الزمن كثافته وسمكه الخاص».

كذلك كان كلام الحكاية، باعتباره ينبوع كل معرفة وكل ذاكرة مقاومة للنسيان والمحو، فى «جنوب الروح»، الكلام الشفوى، العابر والمدون على شكل رسالة أو مذكرة بالأسماء وبالأماكن – كالشعر الذى قالت عنه يامنة بسذاجة عميقة: «ربى هو الذى أعطانى كلاماً جميلاً متدفقا / ما أن أنطق الكلمة حتى تكون الأخرى قد ولدت» (ص. ٦٨) – يسمح بالتقاط العلاقة المعقدة بين حياة الكلام المتوارث عن الخروج من الأرض / الجنة، ولحظة السقوط وبين تاريخ عام مدمر ومبيد. تقف الحكاية لتعيد للحظة كثافتها وعمقها وهى تكتب بشكل شفوى متوارث صيرورة الظواهر البشرية، فى فرادتها وخصوصياتها، حتى الغرائبية والسحرية منها واللامعقولة، ليغدو الأصيل وما كان، موضوع كشف وإعادة نظر. أليس الزمان والمكان مفتقرين، كما جاء فى بداية الرواية؟

كان الإنسان عندما هجر، ترك لنفسه فى ذلك الفجر الخرافى الأول الذى يمثل الطفولة البشرية – حيث الفرسيوى وأبناء أخيه الصغار فى الشوارى الشبيه بسفينة نوح – يستسلم لأهوائه ولقراءاته الخرافية والأسطورية لكل ما يحيط به، محاولا تعليق حضوره الرخو والمريب بالأشياء الى ستصبح ظاهريا، ظلا له وامتدادا لكينونته، جاعلا من الأشياء التى يراها كتابته. ومن الأشياء التى تراه قراءته، مثل تأويل الأحلام دائما بعنف الخارج، اختطاف الجنيات للرجال، هروب الفرسيوى مع جنية، عودة صوت «باديش» الميتة، خلف السور، تحليق بغلة الفرسيوى ساعة اختفائه، العفاريت، الرؤى، زواج «والف» من الفرسيوى ورحلته إلى الناظور فى رمشة عين، عودته إلى بومندرة واحتراقها، استخراج الكنوز بدم أو بناصر.. وغيرها.. حكايات تشق الخراب وتطرز الدروب فيه، كأنه «من أجل الكلام خلق الإنسان، ولم يخلق الكلام ليكون

في خدمة الإنسان كما اعتقد هذا الأخير في سقطته. لقد خلق الإنسان بالكلام ولأجل الكلام» (ماري سيسيل ديفور المليح)[٢]. إن شخصيات الرواية توجد وتكون حيثما يكون الكلام، تخلق دائما حكاية أو نشيدا على أرضهم المتروكة. إن الحكاية في «جنوب الروح» تشد باستمرار سر الوجع الذي ظل محجوبا، والنشيد يعدد أسامي الأرض الأولى لتمكث في البقاء في مواجهة تدفق الزوال الكبير للأشياء. في الحالة هاته لا يبقى سوى العابر، كأن ما يدوم يؤسسه الحكائون والشعراء، قياسا على قول هايدغر.

كيف يمكن أن نلتفت باتجاه لحظات الامحاء هذه، حيث يعرش الفراغ على جدران ما فات، دون أن يسري مجرى الكلام؟ يقول سيوران: «إذا كنا بكل كلمة نحقق نصرا على العدم.. فإننا نموت بحجم الكلمات التي نلقي بها من حولنا.. إن الذين يتكلمون لا يملكون أسرارا، ونحن جميعا نتكلم. نخدع أنفسنا، نستعرض قلبنا، كل واحد، باعتباره جلاد ما لا يقال، يكب بحماس على تدمير كل خافيات الأشياء، بدءا بخافياته هو (...) إن الفضول لم يؤد إلى السقطة الأولى فحسب، بل إلى السقطات المتعددة لكل الأيام، ما الحياة سوى هذا التلهف إلى النزول.. النفي العريق واليومي للجنة» .

عندما رفضت «أورسولا» في رواية «مائة عام من العزلة» الرحيل مع زوجها أوركاديو بويندیا من قرية ماكوندو قائلة: «لن نذهب، سوف نبقى هنا، لأننا هنا أنجبنا ولدا»، حاول هذا الأخير يائسا إقناعها بالجملة التالية: «لكننا لم يمت لنا أحد. ولا ينتسب المرء إلى أرض لا موتى له تحت ترابها».

---

(٢) «حضور والتر بنيامين»، حديث مع ماري سيسيل ديفور المليح (آفاق مغاربية)، عدد 28/29-1995

الآن، وكل أفراد القرية الريفية قد اختفوا تقريبا تبدد الواحد والعشرون الأخيرون فى الفضاء الذى نحته قلب الفرسيوى الجد خطأ، لتنتهى «حكايته البعيدة وتصبح مثل أى حكاية عن أى شخص آخر».

الآن، والقرية ممزوج ترابها برفات الموتى، هل سيفكر المبروك – الطفل إدريس الذى لا يتكلم – فى هجر قبرى والديه يامنة وحمادى ؟ هل كانت صرخة لقائه الصموت بنوريّة عند الفجر فى خرابته، ايذانا بإقامة أبدية لن يعود فيها الكلام من مبرر وللحكاية من جدوى، عندما توقفت الرواية عند الفصل العشرين، وانفتحت على البياض والصمت مع الفصل الواحد والعشرين الذى لم يكتب؟ أم هو اختلاق ونوع آخر من العزلة، من التغرب فى الفراغ واتباع مراحل الهجرة على شكل حكمة الطيور، فى «هكذا تكلم زرادشت» التى تقول: «ليس فى الكون فوق ولا تحت، ألق بنفسك هنا أو هناك، اذهب إلى الأمام أو تراجع إلى الوراء ما دمت خفيفا. اطلق صوتك بالتغريد ولا تتكلم بعد. أفليس التكلم شيمة الكثافة والثقل، وهل يتصاعد كل قول إلا نحو الخفيف اللطيف؟ غرد ولا تتكلم بعد».

"مثل صيف لن يتكرر"(*)
عتمة عبور الأصوات

صـدرت مؤخـرا للناقد والروائي المغـربي محـمـد برادة، محكيات - كما اختار أن يصنفها - بعنوان «مثل صيف لن يتكرر». وتتحدث هذه المحكيات عن سفر حمّاد إلى القاهرة وعمره سبع عشرة سنة لمتابعة دراسته الجامعية بمصر ابتداء من 1955 إلى 1959، غير أن زمن الحكي يمتد ويتسع ويأخذ أبعاد سفر أخرى في الواقع وعبر الذاكرة بين القاهرة، فـاس، الرباط وباريس إلى سنة 1996، وفي ذلك نقـرأ أهم المحطات السياسية والفكرية والأدبية التي كانت تمثل نواة لتحول العالم العربي، كمشروع طموح بالإشارة إلى المرحلة الناصرية، الحركة الوطنية بالمغرب، اللقاءات مع علال الفاسي والمهدي بنبركة، وإخفاق مع العدوان الثلاثي على مصـر ، هزيمة 67 وتبخر الأحلام.. وبين هذا وذاك تحضر صداقات حماد الجامعية والأدبية مع نجيب محفوظ، الغيطاني، جابر عصفور، غويتيصولو، إدمون عمران المليح، سعيد الكفراوي، إبراهيم البولامي، سيزا قاسم وغيرهم، مثلما يحضر المكان بقوة وانسياب الذات فيه عبر المرئي والمحسوس والمتخيل والكلام، والحكاية والموت وغيرها..

وعن هذا النوع الأدبي يقول محمد برادة «إنه ليس سيرة ذاتية، بل

(*) مثل صيف لن يتكرر، محكيات ، محمد برادة ، منشورات الفنك، 1999

هو أقرب إلى التخييل الذاتي (..) أى أن الكاتب يعطى لنفسه حق أن يجعل هويته - التى هى آخر حصن يربطه بالواقع - موضوعا للتخييل(..) والتخييل الذاتى معناه أن الكاتب يعيد خلق ذاته من خلال ما عاشه فى الماضى ولكنه على صلة وثقى بوعيه الحاضر، ومن ثمة فإنه لا يتحدث عن حياة قارة. هذا التخييل الذاتى يتيح لنا هذا التحرر من جسم محدود ومن فكر محدود ومن وضع اعتبارى مجتمعى»[١]. وقد استشعر الكاتب فى هذا النوع بمجال حرية كبيرة، غير مرتبط فيه بالاعتراف بحقائق معينة، بقدر ما كان الأساس هو الانغمار فى الكتابة التخييلية ذاتها، أى أنه لمعرفة «الحقيقة»، حقيقة العالم الذى نحيا فيه، لا وجود لطريق أسلم من هذا الزيف المدعوّ رواية، أو حكايات تمثل فى الأصل جوهر البعد السير ذاتى لهذا العمل الأدبى، لا سيرة الكاتب الذاتية ولا سيرة حماد، ويتجلى ذلك انطلاقا ، أولاً، من الابتعاد عن نموذج كتابى صارم ومسبوق، بهدف أن يخلق الكتاب واقعه الأدبى الخاص: «كلام لا يقوى على الاستقرار داخل اللغة» (ص 234)، وهو ما يعبر عنه الراوى متحدثا عن الكتابة عند صاموئيل بيكيتْ، أنه «يكتب كلاما وكلمات يتكئان على الصمت كأنه يفترض أن العلائق مع الأشياء والكائنات والبشر هى فى منتهى التعقيد والرهافة بحيث لا تستطيع اللغة النَّفاذَ إليها، ومن ثم ضرورة تذكير القارئ بالصمت الذى تخلفه الكلمات فى نفوسنا لنفسح المجال لذلك الذى يُدرك بدُونه وسائط لغوية!» (ص 206) أى عكس شكل الكتابة السابق فى الرَوايَة الأولى (لعبة النسيان) التى يعود الراوى إلى الحديث عنها فى هذا العمل قائلا: «كنت قد كتبت، من قبل، صفحات و«بدايات» متعددة لرحلة

---

(١) راجع كلمة محمد برادة حول الكتاب خلال حفل توقيعه بمكتبة الكرامة (الدار البيضاء) وتقديم الناقدين محمد بهجاجي والميلودى عثمانى. جريدة الاتحاد الاشتراكى/ الملحق الثقافى، عدد 564، 19 فبراير 1999

استكشافية ترتاد عوالم الطفولة؛ إلا أنها كانت تظل معلقة بدون استئناف، ربما لأنني كنت أخشى أن تأتي الكتابة اندماجا نوستالجياً في الماضي وسحره. وعندما بدأت أعي إمكانات الرومانيسك وامتدادات كلامه خارج التقسيمات الزمنية كأنها ملجأ ضد «زوال» الأشياء والحيوات، استسلمت لكتابة «لعبة النسيان» بحثا عن رومانيسك تعيد خلقه مغامرةُ الكلمات وتنتشله من حضن الماضي لتُشْرِعَ أمامه كوى وثقوبا تُطِلُّ على هموم الحاضر وتطلعات المستقبل» (ص 205).

لذا حتى وإن أعلن النص أنه عبارة عن ردّ ديْنٍ لمصر التي تمثل مكونا أساسياً في وجود وحياة حماد، فإن ذلك مجرد خدعة من خدع الكتابة، إذ يقول حماد، في الصفحات الأولى إن «الأحداث في حد ذاتها لا تهمه ولا تهمّ الآخرين، وإنما هو يستجيب لرغبة الكتابة التي سرعان ما تستولي على المواد الخام وتعجبنها وتحولها وتكاد تلغي ما عداها، ومع ذلك تحمل أصداء وترجيعات لا تخلو من رؤية شعرية لماضٍ لم يتلاش نبضه الحار» (ص 26) وهذا هو الإضافة الأساسية التي تقوم بها «المحكيات» للواقع، إذ تخلقه من حيث كان يمتنع الإمساك به سابقا؛ وتدخل ضمن الأعمال التي لا توضح الواقع ولا تبرهن عليه، إنما تضيف له شيئا معينا. تخلق عناصر شفوية تكمّل العالم، ذلك أن الرواية بتعبير كارلوس فوينتيس، مهما عكست دوماً روح الزمن أو العصر، فإنها لا تمتزج معه تماماً. إذا استنفد التاريخ «معنى» رواية ما، فإن هذه الأخيرة تصبح غير قابلة للقراءة مع مرور الزمن وإمحاء الصراعات التي كانت تؤجج العصر الذي كتبت فيه الرواية (راجع أيضا: محمد برادة في رحاب الكلمات، فصل الأدب والحقيقة)؛ وهذا ما كتبه حماد لصديقته في إحدى رسائله أن «للأحداث والتحولات منطقا أكثر تعقيدا، ثم هناك اللامتوقع، مالا يضيئه التحليل العقلاني ولا

قوانين التاريخ» (ص 27)، كأن الصراع مع الواقع قد تمَّ كسبُه شعريا، أي داخل الممارسة الأدبية ذاتها، التي تضطلع بالواقع المرئي وهي تحاول خلق واقع جديد، كان لا مرئيا قبل الكتابة.

وهنا يغلف محمد برادة شكل الرواية ويخفيه تحت «محكيات»، كنوع مغاير بإمكانه أن يخلق أثرا جديدا انطلاقا من استراتيجيات وأبعاد رمزية لخدمة البناء والمتن الحكائيين، فيبدأ الأثر في تشكيل سيرته الخاصة، وتكون هذه الحقيقة، كما يتضح في النص، منبنية على خدعة، فمثلما كانت الأوديسا حكاية رجل عليه أن يتقنّع لتحقيق رغبته المتمثلة في الدخول إلى «إيطاك»، وحتى يفلت من بطش العملاق، يعلن البطل أنه لا أحد، أي يتنكر، لكن بما أنه يسافر حاملا ماضيا جماعيا، أو قابلا لأن يصير جماعيا، فإن هذا اللا أحد يصبح إنسانا محددا بإمكان الناس أن يتعرفوا عليه. إذن نتيجة هذا التقنع الذي يمكن أن نسميه تخييلا ذاتيا، وزيفا روائيا في مواجهة الزمن، يبني حماد محكيّه القائم أساسا على مبررات عودته ودخوله إلى «قارات» مصرية يعيد تأمل أريجها، أصوات أزقتها وطعمها الخاص، وعبرها أشياء أخرى كما جاء في فصل «سيدة تلتحف الكبرياء»: «إننا لا نملك حقا إلا ما فقدناه نهائيا (...) في الواقع أحس أن ما فقدته هو مايظل قريبا مني كأنه يغدو جزءاً من عالمي الداخلي (...) أمي غيبها الموت ولكنني أحسها حاضرة معي» (ص 231)، ذلك أن وراء قناع رواية المفاتيح - كما يقول فوينيس - توجد حقيقة ما، وحقيقة هذه الرواية أنها تتعلق بنشيد على الخسارات التي تلحق بالإنسان، نشيد الأغوار البشرية المكلومة، التي ينظر إليها حمّاد بعيدا عن العودة إلى أصوله، هو الذي لم يفضل بداية المحكيات من وداع عائلته، إنما بالبحث عنها كتجربة إنسانية تؤصلها الأعمال الأدبية والآثار الفنية، ويبدو أن هذا ما يبرر وجود فصل

بكامله يتحدث فيه الراوى عن الزاد الذى اختزنته ذاكرته من متخيل أدبى لأعمال بعض المبدعين المصريين، كنجيب محفوظ، فى فصل «أفراح القبة»، أو «عندما يراقب ميت الأحياء»، قائلا» «فى الشحاذ» وروايات أخرى لنجيب محفوظ، ينضاف إلى الأبعاد الاجتماعية، قلق الكينونة ورحلة الذات إلى أغوار جحيمها والتمرد على العقل الضابط، المبرر» (ص 163). كما جاء فى فصل «لعبة السمادير» التى يتحدث فيها عن قصة «اللعبة» بمناخها الكفكاوى، ونص «سمادير» بصورة الكابوسية الحلمية، اللذين «يقتربان أكثر من تشخيص وضعية المثقف العربى التى تشبه كثيرا منحة سيزيف، بل تفوقها لأن مثقفنا يدفع صخرة فوق أرضية منبسطة لا متناهية ولا يكاد يلمح قمةً أو نقطة للوصول» (183) .

إلا هذا التنوع الخصب لخطاب «المحكيات» ، والصراع فى بنية اللغات، ولقاء الحضارات والأمنة والأفكار والناس، أى كل هذا الزيف الذى يعد حقيقة روائية، هو السبيل الوحيد الذى يمكننا من النظر إلى ما كنا عليه، ليس كاسترجاع لمتلكات ضاعت، إنكا كإثبات للحاجة إلى ثقافة مأساوية هى فى العمق جوهر الأزمنة الحديثة . وقد كان فصل «أم فتحية» الرائع، و«السيدة التى تلتحف بالكبرياء» بمثابة ما أسماه فالتزبنيامين، تأمل الملاك للماضى، لأن الكينونة الخربة تعنى أن الإنسان قد عاش وأن بوسعه أن يعرّى عظامه، لأن الخراب هو خلودهُ، أى كماله، حيث يقول الراوى فى الفصل الأخير: «وتوالت العلامات التى تنفلت من الذاكرة لتؤثث حاضراً كابيًا يحفّه الرماد. وقلت فى نفسى إن الماضى يصلح لنجدتنا رغم هوسنا بمستقبل غائم القسمات» (ص 228)، ذاك هو اختيار الذين «لا ينهزمون»، لأنهم يُؤثرون الألم على العدم.

في فصل «فرعون في كفن من كتّان»، يتحدث الراوى عن تجربة الموت، كتجربة مروّعة، وكأن ثمة جريمة لا في كل موت فحسب، بل في التآكل والاندثار وامحاء الجسد، الذى استطاع رمسيس الانتصار عليه (ص 213)، وطوح بالراوى فى أصقاع الكينونة والعدم واستمرار الحياة، كأنه كان يقول له خلال زيارة المتحف «إجعلوا الجسد حلما والحلم جسدا»، ورغم بهلوانية العبارة - على حد تعبيره - وجد نفسه ذات صباح منفصلا عن جسده، اكتشف أنه قد رحل ، بلا جسد، بدون امتداد يثبت له وجوده الخارجي، وجود الكُتْلة التى تُوهمُه بأنه يمتلك شيئا ما من هذا العالم: «تحولت إلى كومة أحاسيس وتوَهمات. عين تطل على سديم . روح مبعثرة. ذاكرة متأججة. هيولى قبل التخلق، صوت من دون لسان» (ص 219)، وبين هذا الاحساس وصورة رمسيس الثانى المسجى داخل تابوت من خشب الأرز ملفوف فى كفن من كتان أبيض، بوجهه الطفولي، ذكره بذلك الوليد الذى لم يعرف الحياة أكثر من نصف ساعة، والذى أودعه التراب منذ أكثر من عشر سنوات، دون أن يشبع رغبته فى النصر إليه عاريا، بحركاته العشوائية. هى تجربة صاعقة، لراو يملك إحساس من فقد أمه ولكنها حاضرة معه، لأن موت الابن ضَياع لاستمرارية الحياة، الابن أبُ الأب، كأنهما توأمان لا يعيشان فى نفس الزمن، تعايشا فى نفس الرحم الذى أخصباه. يموت الأب ويجرف معه الأب، لا يبقى عليه إلا فى مشتلّ الكلمات.

إذا كانت الرواية هى تاريخ تنقُّلاتها، التنقلات التى يمكن أن تحدث فى الخيال أو فى تابوت أو زقاق، فإنها تدفع الروائي إلى عدم احترام الأنواع الأدبية، بل إلى تحويلها، إلى درجة أن تصبح بَيْتَ إقامة مشتركة للتحول السردى كجذر لشعرية الكتابة، وبما أنها امبراطوية الريبة فإنها المكان الذى يحدث فيه كل شىء، السفر الثابت وتحولات الأشياء، بما فيها الحياة الموت .

في هذا لا تترك محكيات محمد برادة مجالا للشك، ثمة ثبات مطلق مُحاطٌ بحركة لا تتوقف، حركة بمثابة تحول، حلم، طبيعة، رغبة، صوت، ذاكرة، ذكرى، لنسميها موتا، كما جاء فى النص. ومن جوهر هذا المتناقض، ينبثق كل شيء، لا وجود لتوازن بين الإنسان والموت، هناك صراع، هناك تراجيديا، كأن الواحد منهما يقول للآخر: نحن معا على صواب. تقولها أصابع الزمن على جسد القاهرة وجسد الراوى (ص 222). لولا تلك الذاكرة المتناسلة المرسومة على الأمكنة والجدران لا استطاعت القاهرة أن تستمر وأن تقاوم التدهور من خلال زخم ذاكرتها الزاهية ليتضاءل الحزن ويتألق الفرح عبر طوبوية التذكُّر وتجميل الماضى (168). ويقولها الإنسان بذلك التمازج للبشرى بالإلهى، وللأسطورى بالواقعى وما يتخلل ذلك من علائل السحر ونفحات الشعر، هالة الشعر المتضافر مع عناصر الكون ومظاهر العيش التى لا تكتسب «حقيقتها» إلا فى إطار منطق الألوهية والخلود (ص 216) يقولها بتلك الذاكرة المغايرة التى تنسجها نصوص الشعر والتخييل (168) كأن الشاعر هو الذى يسكن لا شعور حماد؛ إنه المسافر المقيم فيه، الذى لا يبرحه عندما ينفصل عن جسده. إنه المغمر فى المتناقض، الكتابة والمحو، اللذة والفناء؛ إنه ساحر التحولات الحالم بتنصيب أم فتحية، لذكائها وطيبوبتها وحبها للحياة، أميرة فى مملكة النوبة الوثنية، التحولات التى تمسى وسيلة للتحرر من أسر الحنين لملاقاة الوجود المتوحد الذى لا يكون إلا فى التعبير الفنى فى الفن، لأنه التوحد الممكن المُنَافى لنثرية الحياة أو التاريخ باعتباره حاملاً لاسم الفراق المؤلم، ومهمة الكاتب تقتضى الكشف عن الهوية الأصلية للتاريخ والشعر، بالرومانيسك المضاد «لزوال» الأشياء والحيوات، بالتشبث بالكلمات التى عَبْرَهَا وَعَبْرَ تلاوينها يقترب الإنسان من لغة تبتدع ظلال المعنى (ص 223) والتى ترمم الذاكرة حتى لا تتلاشى تلك البصمات التى شخصت إبداعا وثقافة

ورؤية للحياة. بذلك لا يصبح الموت موتا، لأن معنى أن يموت الإنسان، يعنى أن يفقد الماضى، وليس الحاضر، وهذا هو البعد الوجودي والعاطفى الذى لم يُدرْ إليه حماد ظهره، ليعود إلى عالم «متقادم» بأمل لا يمكن استيفاؤه، وأحيانا بعذاب ذكريات لا يطاق، كالتماس لا يمكن أن يقال إلا عبر الأدب والفن: العتمة الوحيدة التى تعبرها أصوات عديدة.

إن الراوى «يتخلص» من لحظة الحاضر، «يخونها»، ليعثر على ذاته فى لحظة ومكان مغايرين، تصبح فيهما المعرفة خيالاً يجمع من محكيات صورة عالم يبحث عن صورته الخاصة، داخل اللقاءات والمحاضرات والأحلام والصداقات العابرة والمديدة، وعبرها يشدنا الراوى كما يشد نفسه مع شخصية الآخر (ص 228) لمتابعة خلق العالم المحكى، أى خلق كتابه، الذى لا يدعى أن يكون كتابا جديا أو مقدسا، إنما كتابا خفيفا بهوامش سخريته ولعبيّته، البعيدة كلية عن رائحة الأجوبة العريقة، التى يُمسى معها الحزن والعذاب، و«موجة الكآبة أو فقدان الأشياء لمعناها» ذات طابع إنسانى.

إن الروائى محمد برادة، لا يقدم للقارئ هنا جزءً من حياة أو من سيرة ما، إنما حكاية ربما - يقول طوماس إيلّوىْ مارتينيز - لا يُبْنىَ التاريخ بالحقيقة، إنما يُبنىَ بالحلم. فالناس تحلم بالأحداث، لكن الكتابة تختلف عمّا مضى. والروائى يدرك، أكثر من غيره، بأن الواقع لا يعاد، إنما يولد خلافا لما كان، يتحول ويبدَع ثانية فى المحكيات، أى داخل شبح الإبداع، التفكير فيما كان، والخيال الذى يتسرب تناوبا بين الأسطورى والتاريخى، أى كل ما يجتمع فى التعبير اليتيم والمنعزل، أى تعبير البدايات، الذى يقتضى أن يُكْتَب ليستمر فى غيابه، ليعثر على حجاب الصفاء الذى تجرده منه الكتابة.

رواية «ليل الشمس»*
أو جغرافيا اليباب

1- لماذا فعل الموت أيسر وأرخص من فعل الحياة[1]

2- ليل الشمس، هو ذاك الوجه المتسلط، المتعالى، الذى لم يفهم البسطاء عنفه، فاعليته التدميرية، الخالق لعبثية الأشياء مثلما لم يفهم الناس فى قاعة المحكمة جواب «مرسو» فى (غريب) ألبير كامى، عندما سئل عن سبب إفراغ مسدسه فى جسد ملقى: «بسبب الشمس!» - كان الجواب - الحقيقة الحارة . هى هنا ليست تلك الأم المعطاء، المدفئة والرؤوفة، أى ليست «نهار الشمس»، لا ولا «شمس الليل».. تلك التى يمكن أن تولد الطمأنينة وأعراس المواسيم، لأنها الاحتمال الصعب والفرح النادر كذاك الذى تتحدث عنه الرواية (24) لأن الفقيه كان قد تزوج ولكنه «تصيّد» فى فرحة، كما الشمس التى فتحت فى القلب الأحلام ومزقتها فى الآن ذاته: «كان الدوار يعيش على حرف. وليست مظاهر الفرح العارم التى أبداها الناس فى عرس الفقيه أول الليل إلا نوعا من التنفيس عن الأحزان والخوف الغائرين بعيدا فى القلوب، فقد توالت أيام

(*) رواية عبد الكريم جويطى - منشورات اتحاد كتاب المغرب 1991.

(1) ليل الشمس، ص 43، باقى الاستشهادات المأخوذة من الرواية ستعقبها أرقام الصفحات بين قوسين دون هامش .

الصفاء، وتربعت الشمس على عشر السماء في استبدادية مطلقة.. »
(ص 36): شمس حالة الطوارئ، حالة الاستعجال، يمكن لليل أن يكون شمسا عندما يكون مليئا بتعدد الاحتمالات/ الحقائق.. عندما لا يقتل بالحقيقة الواحدة التى هى ليل الشمس، عندما يتوقف الزمن، تجف الآبار والأعضاء، ويكون فعل الموت أرخص من فعل الحياة، إذ تدخل الدوار متخليا عن كل أمل، كما الجحيم، فبهاء الشمس «ظلمة حالكة»، ونورها «غصة قاتلة» وما بين الليل والليل «جسر تعب وأسى» ... فينطلى الفعل على الإنسان والأشياء، يتوحد الأول بما يحيط به، بما يشده للأرض: «يقبل (مارس) يكون الزرع قد ارتفع عن الأرض ودخل مرحلة الولادة الصعبة، تتشكل السنبلة فى الأحشاء المظلمة للقصبة، وتنتظر لترى النور لترسل خصلاتها فى وجه الريح، أو لتختنق، وتنقصف وتموت فى الأعماق عمياء، وقد قيد لها أن لا ترى النور» (ص 89).

3- فى دراساته التاريخية يذهب أوزفالد شبنغلر إلى أن الحضارات تحيا وتموت مثل الكائنات النباتية، وهذه الاستعارة لشد ما هى دقيقة بالقدر الذى تلعب فيه الأرض دورا أساسياً فى رؤية الكاتب للعالم: إن فترة الحضارة تقرن بالرابط الذى يشدها إلى الأرض. لذلك فدراسة تاريخ العالم يقرأ فى تاريخ مدنه التى كانت قرى، بوادى، دواوير، تاه عنها الإنسان، لأن الإنسان الأصيل حيوان تائه. ففى «اختصار انتقال القبائل العربية من الجزيرة إلى المغرب الأقصى (ص 102) يقول الراوى: «... إن الأرض ضاقت بما رحبت فى أعين الناس ، فقد عدمت الأوقات ولم يبق للواحد ما يقيم به أوده ساعة من نهار، وتنكرت المضارب للناس، ولم يبد لسيل الأهوال والمحن أولا ولا آخر، وانتزع الأب اللقمة من فم ابنه، والأخ من فم أخيه، وجاوز الحد بالناس وسع الاحتمال وبدا لهم الموت قريب المال فبرق لهم فى عذاب ليلهم القاتم المتخم بالمآتم، خاطر الرحيل فتداولوه بينهم أياما وقرّ عزمهم عليه»، هكذا يترادف

الموت بالرحيل على أن تبدأ رحلة من الطريق الواحد إلى تعدد الطرقات، من الموت والليل إلى موت وليل آخرين، نسيان للكينونة الأولى، والرحلة للتأكد من مدى صدق أو كذب الجد (ص 73) كيف تكون الأرض الحرون مكانا للإقامة؟ الأرض العاجزة عن منح قبر يأوى عظام مقيميها، هل كانت لحظة قرار الجد: «سنقيم هنا باذن الله»، لحظة جنون؟ ما معنى الهجرة من الصحراء إلى دوار فضاؤه الشمس؟ البحث عن حب أرض تمنح الحياة، أرض يمكن أن تهجر بلا أسى: إقامة غجرية تحمل كل الأماكن في القلب، حيث يتساوى حب الذاكرة بالنسيان، والأرض بوديان الدماء والعرق، أنى يشتهى الجد أن يموت مصغيا لأصوات المحاريث وهى تشق الأرض. إن الكتابة على هذا النحو تعنى كما يقول عبد الكبير الخطيبى «إننا نفتح فى الجسد الذى يتكلم محاكمة المعنى التاريخى الذى يجرى بواسطته صراع داخل النص أيضا».

4- الوجود اليقظ للكائن هنا، لا ينفك يختبر نفسه مدى الحياة. لا يفعل الكائن إلا أن يأتى باستمرار لمقارعة شىء ما فى الطبيعة «المعادية». يحرث، يزرع، ليس هدما للطبيعة بل تحويلا لها. كان الوجود فى النهاية مرتبط ب «موتور الماء» لأن الفرس لا يعنى أخذ شىء ما بل إنتاجه، هكذا يصبح الإنسان/ الناس بدوره فى الرواية، نباتا، أي بدوا: «لم نكن أبدا فلاحين - يقول الجد - كنا رعاة، نجرى وراء الكلأ(...)، أريدكم الآن أن تحبوا هذه الأرض(...) أن يمنحوها كل شىء وستعطيكم حياة دائمة ومستقرة (...) لن تحبوا الأرض حتى تدمى أرجلكم، وتسيل عرقكم وديانا، وتسمعون نداء ها هنا فى القلب، وحين أموت ادفنونى فى أرضٍ من حرث أكبر مساحة منكم، أريد أن يحف بى نسله، واستمع وأنا تحتَ التراب، وأنا تراب، لأصوات المحاريث وهى تشق الأرض» (ص 73-74).

يتجذر الإنسان فى الأرض التى يزرعها، فتكشف النفس البشرية روحا فى المشهد الطبيعى، ويتم الإعلان عن ترابط حديث - بعد الرحلة والإقامة - بين الكائن والأرض كنمط جديد من الإحساس ومن معاناة تصبح الأرض صديقة، أمًّا، فيتم العثور على رابط عميق بين الزرع والولادة، بين الحصاد والموت، بين الحبة والطفل. هذا الشعور بالحياة هو الصورة الرمزية للبيت القروى، حيث أن الأرض وكل صغيرة فى الشكل الخارجى يتكلمان كلام حياة سكانه. فى هذا السياق تمكن المقارنة بين جابر (مجنون الأرض) وبين الفقيه عمر اللذين لا علاقة لهما بالأرض[2].

إن البيت القروى رمز كبير للإقامة ولشكلها (ص 73) وهو أساس كل ثقافة، الثقافة التى تنبثق بدورها، كأى نبتة، فى فؤاد المشهد الطبيعى - الأم، وتعمق مرة أخرى الترابط النفسى للإنسان بالأرض: (...) ومارس دخل، والزرع يحتاج للماء لتخرج السنابل للنور، سمع أنينها، سمع استغاثتها، سمع صراخا معذبا فى صدره كأن تلك الشعيرات الصغيرة التابثة فيه هى التى تحترق... (104)، فالزرع يموت هنا ونبقى نحن هناك» (ص 105).

هذا البيت/ الأرض، يناظر بالنسبة للقروى ما تمثله المدينة لإنسان الثقافة إذ يصبح هنا كل أسلوب نباتا معينا.

ومع أن المدينة عادة، فى شبحها، تخالف قسمات الطبيعة وتنكرها، لأنها عالم مغلق عن كل العوالم الأخرى، كما تعتمد ذلك روايات مغربية تقوم على ثنائية المدينة/ القرية (وهنا الدوار)، وترتكز

---

(2) فى هذه المقارنة ومقارنات أخرى آتية، يمكن الاعتماد على ما توصل إليه Philippe Hamon فى إجرائية «القانون السيميائى للشخصيات» انظر Points Poétique du Récit ابتداء من ص 115.

على أبطال مدنيين بأشكالياتهم وقيمهم، فإننا فى (ليل الشمس) لا نكاد نعثر على هذه المفارقة، ذلك أنه لا فرق بين المدينة (الدار البيضاء، فاس، الطاليا...) الدوار، فالشوارع فى الأولى مسارب فى الثنى، الحدائق غابات وحقول، إنها طبيعة اصطناعية، نافورات عوض الشلالات، طرق كانت مسارب، أصبحت تعج بالناس فى ضجيج غريب، وكأن البدلات والوجوه نفسها قد ألقيت على بنايات حجرية، يختفى ضوء القمر لتظهر أضواء أخرى، ويظل القروى هناك، بوجهه المستغرب لا هو بمفهوم ولا هو بفاهم، وكأنه يبرر الكوميديا التى تلفه: «لم يستطع الفقيه، كلما أتيحت له فرصة الذهاب إلى المدينة أن يتغلب على صورة ملحاحة وأسرة، تملأ خياله: غير أن صغيرة ولكن لا نهاية لها ونمل كثير يخرج ويسير فى كل اتجاه، وضجيج يصك الآذان» (ص 89) أو» «الغرب - يقول عمر - جنة، والثلث الناجى عند الله، هو اللى هناك. وحين اختلى بالفقيه قال له بأسى، بأنه يصير كالكلب من أجل لقمة العيش..» (ص 97)[3].

5- يقول هايدغر: «الفانون يقيمون عندما يستقبلون السماء كسماء، للشمس والقمر يسلمون تطورهم، للنجوم طريقهم، لفصول السنة نعمتهم وشدتهم، لا يجعلون من الليل نهارا ولا من النهار سباقا بلا انقطاع...

«إن الفانين يقيمون حيث يغيثون الأرض وأن نغيث الأرض لا يعنى أن نبعد عن خطر فقط. بل بالضبط أن نحرر شيئا، وأن ندعه يعود إلى كينونته الخاصة. إن نغيث الأرض شيء أكبر من أن نجنى منها منفعة وبالأحرى أن نستنفدها، من يغيث الأرض لن يصبح لها سيدا، لن يجعل منها شيئا خاضعاً له»[4].

---

(3) راجع كذلك الصفحات (34-52-55).

(4) هايدغر Essais et conférences. Gallimard 1958 P. 170-176

يبدو أن الرواية تتحرك فى ظل هذه التيمة، لكن بالمعادلة التالية: إن الشخصيات التى تريد أن تغيث الأرض، فى الرواية، تتلخص فى جابر والراوى، أرادا أن يكونا من خلالها، أن يجعلا منها شيئاً خاضعاً، أن يبعدا عن خطر الجفاف، عن الجوع والعطش المتربصين. غير أن الأرض أصلا هى التى «حررت» أبناءها.

«كان مقامهم قصيرا» وولدت الطرق طرقا أخرى - طرقا للتيه، للجنون، للضياع بعد أن جاءوا جماعات يقصدون وجهة واحدة ومصيرا واحدا وساروا فرادى إلى وجهات مختلفة، أحبوا هذه الأرض التى لن تذكرهم ابداً وأعطوها عرقهم وفظاظتهم ودمهم..» (ص 110). إنها الأرض التى تشبه سابينا پوپيا التى تسمح بأن يرى جسدها، تحت الستر الشفاف، وتبتسم، ليست متهمة، فعشاقها لا يموتون من أجلها، بل يموتون من أجل الوعد التى لا تفى بها[5]. وهكذا تولد النزعة السادية كانتقام (أوكتافيوباز) كانتقام انغلاق الأرض / المرأة، الأرض/ محجوبة - التى تحمل طفلها ميتا - كمحاولة للعثور على إجابة من جسد يخشى المرء أن يكون عديم الإحساس - لأن الرغبة كما قال ثرنودا «سؤال لا إجابة له». وحتى فى عريها - العربى المدور والمليد - يظل فى أشكال المرأة ما يحفز على رماطة اللثام: «لقد هلكت الشمس الأرض، ولم تعد تعطينا إلا الأحزان، وأصبحنا نسمع نداء واحدا فى قلوبنا: أن نهجر هذه الأرض التى لم تعد قادرة على أن تعطينا شيئا، وعلى رأى قايد المزاليط كل أرض تعطيك الخبز هى أرضك، كيف سيظل الإنسان متعلقا بحبات تراب ناشفة» ص 75.

6- إن الحديث عن الدوار، هو حديث عن الأرض، راعية الأزمنة، الأم التى تلد أبناءها وتلتهمهم، تبتكرهم وتنساهم: «أيمكن أن تحب هذه

Jean Starobinski; Mag, Litteraire N. 280, 1990, p. 35. (5)

الأرض كما أحبها مَصغْون؟ أيمكن أن تلفظنا كما لفظته، ولم تمنحه حتى قبرا يأوى عظاما؟» (ص 72). من هذا الاجتثاث النامى عن الكينونة، وهذا التوتر النامى عن الكينونة الحذرة، تتولد كأقصى نتيجة، ظاهرة عقم الإقامة.

تأثها تأتى، وتائها تقيم، والشكل الذى أنت كائنه، الطريقة التى نحن بها كائنون على الأرض هى الإقامة. وأن تكون إنسانا يعنى أن تكون على الأرض كفان، أى أن تقيم. ما شكل الإقامة هنا، وبالتالى من المقيم؟

تجيب الرواية فى آخر سطر من شريطها الحكائى: «وها هم يرحلون، يحملون كل سياط الزمن والأحزان فى أجسادهم» إنهم:

- السرجان : أو نْسيبان كونباتون، يحاذى الزمن كالأبدية.. عاد من الحرب، لم يمنحه الدوار قضية واحدة يحارب من أجلها (ص 57).

- محمد والو : لا يتحدث إلا لطارئ، لا يدخن، لا يسكر، لا يلعب، لا يبدى رأيا، لا يعمل.. حرمان مطلق (ص 57).

- صعصع: يعود للعبه المنغض بمئات الجنح، والجنايات، السرقة، الاغتصاب، الضرب والجرح، تكوين عصابة إجرامية.. إلخ (ص 58).

- الرخ: يعيش على مستقبل بلا معالم واضحة.. (58).

- قايد المزاليط: ... لإغاضة الشيخ أطلق عليه أحدهم يوما القائد، وحتى لا يلتبس الأمر مع القائد الحكومى أضيفت له بعد أيام «المزاليط» الفقراء، فأصبح «رحال» من يومها قائدا من صميم الأهالى، بالجلباب الوسخ والأرجل المفلطحة.. (ص 60).

- بوزكرى ولد الحداد: كل ما كان يبوح به هو أن أباه ضيعه صغيرا، وحمله مأونة إخوته كبيرا، من أين؟ لا أحد يعلم ...(60).

- حمادى ولد لَصْمَك: يحب بسرعة، وينسى بسرعة، ليحب من جديد حتى أن حياة حمادى تمضى هكذا سلسلة من القصص الغرامية المكررة... (60).

نلاحظ إذن أنها شخصيات هويتها كوجودها، لا تحمل أسماء محددة، لا انتماء لها لشجرة أسروية، معلقة فى العدم، أى أن شكل الإقامة يشبه مكانها: كائنات متقاعدة فى دوار متقاعد، خاصة إذا أضفنا لها سى معتصم - الأمير المخلوع - عمر - الذى لم يغير غيابه الطويل شيئا - جار - الذى لم تعد محجوبة تواسيه، ولم يعد يسمع كلامها - الفقيه - الذى لم يعد كسائر الفقهاء، إذ هم «فى العادة محصنين ضد المصائب»...

7- هؤلاء وغيرهم لا يقيمون فى مكان قار: أرض تلفظهم، حانوت / مقهى تتغير هندسته بحسب عدد الأشخاص، سيارة ماخور، ودوار انعدم وأغلقت أبواب بيوته بالطين، وترى الموت فوقك وتحتك... المكان الذى «لا تغفر - بلسان السارد - ما حييت لتلك اللحظة التي جئت فيها ولم تعد مع سائق السيارة التى جاءت بك» (ص 101)، والتى تتقدم بك «فى خفارة الشمس الحارقة والسراب الهارب أبدا، وتمر بدواوير ضائعة مقفرة، بضع أناس فى الظلال الفقيرة يتوسدون حوائجهم وينتظرون بأطفالهم مرور أي شيء ليهربوا فيه، وبهائم ملقاة بجانب الطريق، هل ستجد أطفالا؟ هل ستجد حياة؟ (ص 100).

إذا كانت الهندسة فى أضخم كتاب للإنسانية لمعرفة حياتها ونمط عيشها وطريقة تفكيرها، وكانت هى التعبير الرئيسى للإنسان عن مختلف حالات نموه، سواء كقوة وكفكر، ماذا سيكون التعبير بسيارة قابلة للرحيل، مقهى صاحبها يفكر بإغلاقها والهجرة من الدوار إلى بنى ملال؟ وجيل أول هرب من الموت لفضاء مميت؟

8- غياب هذه الهندسة يعنى فى سياق آخر، حديث عن هندسة «الكتابة» وقد كانت هنا شذرية، متداخلة النصوص و«غير متجانسة» لا يحكمها نمط خطابى واحد، أ جنس أدبى واحد، أو صوت واحد: حكى متوارث، واصف، تناص قرآنى، تبئير، كتب تاريخ، كلها تتخلل الحكى وكأن الذى يكتب قد بعثر جسده، أو مزق مفاصله قطعة قطعة، إذ أنه فى زمن التلاشى لا يوجد الجسد بل آثاره، لا تجتمع كمياؤه بل تتبعثر: «والحكى بصفة عامة، هو عملية تفتيت للذات، كتابتها فى الآخر الذى هو متعدد فى الغالب، أن تحكى يعنى أن تسل جسمك فى أجسام كثيرة وتقعد وراءها كإله، غائب ولكن كل شىء فى أرضه وسمائه يشير إليه، كيف سأرفع التحدى، وأستعيد لهذه الذات ما تشتت وادركته الفوضى المنتظمة للكتابة»(98).

ليست الكتابة بهذا المعنى سوى إعطاء معنى للموت، أن نموت بالكتابة وأن نحيا بموتنا، لأن الإنسان سيموت «دون أن يكون قد كتب نصه كما يريد» (ص 99) أو «لم لا يدأب الإنسان طيلة حياته على كتابة نص واحد، وحين يموت إذاك نأخذه منه لنقرأه» (نفسها)، إن هندسة الدوار الذى اقفر وقهره الزمن وادركه العدم منذ حوالى القرن الحادى عشر الميلادى، عندما وطأ هذا المكان فريق من قبيلة جشم العربية، هى صورة لهندسة الكتابة - الموت على مستوى التاريخ، الواقع، الأنا، سقوط الهندسة منها جميعا: «كيف نكتب من خلال تجربة فردية معزولة وقاصرة، عالما متماسكا...» ويضيف: «كيف نأسر هذه اللحظة التى يولد الحادث فى حضنها، فى نسيجها الأول، وارجاجاتها المتتالية، فى حضورها الكامل والناقص، هذا العجز هو الذى يحيل ما أكتبه هياكل نخرة مفتقدة لذلك الخيط الرفيع الذى يهبها الحياة، أنحد النصوص فى فضاء الورقة، نصوص لا تستدعى النصوص الأخرى،

ولا تحاورها، صمت بارد يسود بينهما كصمت القبور المتجاورة» (ص 99).

9- لماذا الحكى إذن؟ لنتأمل النصوص التالية، التى وردت فيها الإشارة إلى الحكى والحكاية فى الرواية:

(أ) «لا يمكن أن استمر فى الحكى(...) من يضمن لى أنك تسمعنى؟ (...) وأراك فى الليل تكتب (...) وأنت تسلى نفسك وتملأ الوقت (...) أيمكنك أن تسيل الدم وتتقاتل من أجل ما تحكيه، لن تفعل وأنا أسلت الدم، منذ سنوات كنت أحكى عن الجد هكذا» (ص 74).

(ب) «أدركه النوم، تثاءب، وسكت عن الكلام، وتحفز للنهوض، قلت: ليس قبل أن تكمل لى الحكاية، فرد أنه سيكملها غدا، وخرج...» (ص 76).

(ج) ما عندنا غراض، المهم غادى نكمل ليك الحكاية، أمشى مصغون للحج (...) أو مات تماك...» (ص 76).

(د) «قلت ليك الحكايات تتحكى فى الليل، ما شى فى النهار» (ص 76).

(هـ) «أعرف أنك حكيت لى قصتك مع إلهام، لأحكى لك أنا أيضا عن محجوبة ربما سأخذلك، كان بينى وبينها أشياء كثيرة إلا الكلام...» (ص 91).

(و) «دع الكلام الآن - سأحفر البئر وأشترى الموتور وأتزوج محجوبة، يوها سأحكى لك حتى تمل» ، ولكن الآن ادع الله معى أن يسقط المطر إن الزمن يحول الكلام الجميل عارا فى وجوهنا..» (ص 93).

(ز) « ... من وقف وسط الخلاء الذى وقفت فيه أنا وسى معتصم ولم يتفلسف أو يقول كلاما غامضا، لا معنى له، أو يحكى بلا انقطاع لنفسه كالعجائز، فلن يفعل طيلة حياته - إقرأ الأوراق، وأنا فى الحقيقة أقرأ جنون الوحدة والإحساس بالضياع» (ص 97).

(ك) «يبدأ المتخيل حين نشرع فى الحديث عن الآخر..» (ص 97).

(ل) . «وهذه الرواية الكبيرة (...) إمكانية مفتوحة تتحدانى - إن كانت الكتابة والحكى بصفة عامة، هما عملية تفتيت للذات (...) أن تحكى يعنى أن تسل جسدك فى أجسام كثيرة...» (ص 98).

(م) «كتب لى سى معتصم عن كل شىء، أراد أن يملأ بحكيه قرونا من الزمان..» (ص 98).

(ن) «ما أكتبه هياكل نخرة مفتقدة لذلك الخيط الرفيع الذى يهبها الحياة...» (ص 99).

نرى أن الحكى عملية مرتبطة فى البقاء، أى عملية مقاومة لفاعلية الفناء، القتل الذى يمارس فى فضاء الدوار». نحكى لأننا نريد أن نبقى لهذا ترادف الحكى بالزمن، بالموت بالدم - بالقتل ، بالمراودة، بتبذير النفس فى العشق، بالكلام ضد الصمت، بالعقم، بالمجهول. ومثلما يحكى الراوى الآن، الذى ورث سائر الحكايات. هذه الكتابة/ الدم، الشذرات، مواجهة للمناخ السائد فى الدوار. الرعب والجحيم. إذ كيف يموت الدوار وتبقى الحكاية؟ كيف لا تورث الحكاية؟ كيف ينسى المقيم ويهمل، ولا ينسى مكان الإقامة السامى: الكلام؟

لم يخرج سياق الحكى هنا عن المخيال العربى: «أحك حكاية وإلا

قتلتك» الحكاية هنا مراودة للفناء، ضمان للخلود ومرادف للبقاء، هى الصيغة الوحيدة رغم تعدد أشكال الموت وأجناس الحكايات. الحكاية تشبه العشق، و«العاشق هو الأكثر استعداد للموت»، وأن تكون عاشقا يعنى أن تكون متطوعا للموت لذلك تراود البقاء «أنا أحكى إذن أنا موجود» والحاكى من يبدد نفسه مقابل الكلام (راجع النصوص أعلاه، خاصة أ-هـ-ل).

10- عما/ عمن تحكى؟ يجيب جابر فى ص 19: «لم أعد أفكر فى الأرض، قتلت غصتها وارتاح قلبى ، أشتغل كلما احتجت للمال، وأريح جسمى ومخى بعد ذلك إلى أن بدأت فى التفكير فى الزواج من محجوبة، عاد نفس الهم وأكثر، مات أبى وها هى الأرض ملكى، فأين هى الرجولة؟ رأيت الذين يعلقون آمالهم عليها كيف تقتلهم الخيبة بعد ذلك ويشيخون، نسيتها أياما وشهورا، وحين أذكرها يهزنى الحزن والحنين كما لو أنى أذكر ميتا عزيزا، لقد تغير كل شىء، أذكر أننى صككت على أسنانى عند شجرة الحور حين كنت أسير للمدينة وقلت لنفسى:

لن تنبح كلاب الدوار ورائى بعد الآن لن أرقب الشمس والضباب وأعيض على تعاقبهما.

لن أختنق تحت الغبار كشجرة الزيتون، سرت وعدت وبقيت الكلاب والشمس والضباب والغبار» (ص 19).

نسيان الأرض، يعنى نسيان الكينونة، الإقامة، وارث الأرض هنا إرث هباء، لأن عدم حرثها قتل للأنثى - والرجولة هنا إمكانية للإخصاب. «سرت وعدت» تخلص الزمن شعريا، فناء الذات مقابل بقاء «الكلاب والشمس والضباب والغبار».

إذا كان الوجود يلخص في الحكاية: «أنا أحكي إذن أنا موجود» نثريا فإن «ما يخلد يؤسسه الشعراء» شعريا، نرى أن هذا المقطع من المقاطع القليلة، ذات الدلالة الكبيرة التي تجمع بين هندسة الحكي وهندسة الشعر. الحكي مضاد للفناء، والشعر مرادف للخلود: الحكي إخبار بفناء الدوار هروب الشخصيات، استحضار الكتابة، والشعر إقرار ببقاء ظل الإنسان، رديفه في ليل الشمس: الكلاب.

يقول لوتريامون: «عندما تكون في سريرك وتسمع نباح الكلاب في الريف، اختبيء تحت غطائك، لا تستهزئ مما تفعله : ففيها ظمأ لا يروى للانهائي، مثلك، مثلي، مثل سائر الأحياء ذوي الوجوه الطويلة والشاحبة»(6).

رديف الإنسان ، هو ذاك الذي عاد مع سي معتصم إلى الخلاء الكبير، إلى الشمس الحارقة ذاتها، واحد ضمن حاشيته التي لمها على عجل (ص 8).

في الشذرة التي تحتمل عنوان «أي معنى نعطيه لكلمة أمل؟ وأي معنى نعطيه لكلمة واجب؟» إعادة لطرح السؤال حول طبيعة الكينونة ووظيفتها وشكلها في الدوار هذا، بين سي معتصم، «ريكس» / الكلب، والطائر الصغير المنزوي في ركن القفص... حيث «تنعدم الرجل بعد صلاة العشاء ولا يبقى لا نباح الكلاب» (ص 85). وفي نفس جملة الحديث عن القفص حديث عن الوظيفة: «أهذه هي الوظيفة، أهذا هو كدح سنين بجوعها وسهرها؟ كم وفَّينا المعلم من تنكيل، لا أستطيع أن أكون «كريكس» في الأيام الأولى «غير أنه في الأيام الموالية سيصبح أقل شأنا منه: آخذه إلى جانب الوادي فيتركني ويعود (...) جاء معي ريكس يحمل أولا وأخيرا غريزته التي لا زمن لها واندمج في الواقع

(6) Lautréamont, Oeuvres; Gallimard 1973, p. 28.

الجديد، صار كلبا آخر يتمرغ فى التراب وينبح حبا فى النباح، ويأكل الجيف، وجئت أحمل بداخلى زمنا ثقيلا، يجعلنى أعيش مع الدوار كضرتين حكم عليهما بالعيش فى مجاعة دائمة» (ص 86).

إن الفضاء الذى يلتبس فيه معنى الأمل حيث لا أمل، والواجب مع العبث، فضاء الجفاف لا يمكن إلا «أن يسوى الإنسان بالكلب»، صورة الإنسان تنعدم وتبقى صورة «الكلب»، الذى جاء دخيلا على الدوار - مثل سى معتصم والآخرين - وانتهى بأن أصبح جزءا منه ... يصبح الإنسان ماضيا، لحظات، مواقف، إحساسات ووقائع تكد لتجد لنفسها مكانا فى شهادة الحاضر: «مساحة الذهول وتجربة الحكى».

11- فى دوار الدّوار،هذا حيث يهيمن العدم، لا بديل لنسيان هذه الكينونة العصية سوى العشق أو مشتقاته، حتى نربط بين المرأة والأرض، حيث أن شكل الإقامة، فى معنى آخر، شكل للعشق. غيرأن هذا البديل فى الرواية يسير فى أفق محورين: محور عمر والفقيه - ومحور جابر والسارد . فى الأول يقارن السارد بين عمر والفقيه (ص 94) قائلا: «امتلك عمر ما لم يمتلكه هو (الفقيه): القدرة على المجازفة، فباستثناء زواجه من مباركة ماذا يمكن أن يذكر الفقيه من سجل حياة الخيبة والعجز عن المبادرة التى عاشها، عزلة شبه دائمة عن الآخرين، ورغبات تولد فى الصدر وتموت» وفى نفس الآن يشير إليه بضمير اتهامى (أنت)، أن حياته لم تكن هروبا مستمرا، وحين يجوع الناس وتموت الأرض، يمضى «هو» بنفس الخطوات وكأنه يأكل الحجر. هذا قول ينسحب فى الواقع، على الشخصيتين، فالشبه بينهما كبير، أولا لأنهما يلتقيان فى مباركة: الاغتصاب، والاختلاء بها فى عين أسردون، وكما لم يستطع الغرب أن يروى ظمأ عمر، كذلك لم تستطع «مناعة» معرفة الفقيه أن تحول دون انتحاره، ولأن الانتحار شكل من

أشكال العدم، فقد ابتدأت به الرواية وإليه انتهت. ولهذا نجده مرادفا لحالة الرعب/ الانتحار المجازى، فى عموم الرواية. والذى لا يحب الأرض لا يكون قادرا على العشق، عكس علاقة جابر مع محجوبة والسارد مصطفى مع إلهام، فمثلما يتذكر الثانى بشغف فى زمن الضيف (ص 64) يجعلها الأول أساس حياته (ص 37-38-92) غير أن فضاء الجفاف سيطال كل شيء ، لهذا لم يعد جابر يسمع كلام محجوبة (ص 106) عندما قررا إحراق كل شيء وإعلان جنونه عندما ضاعت الأرض وضاع كل شيء وبعدما «جرب خيار الأرض والمدينة» ما قيمة الكلام إذن، الذى قلنا بأنه دارإقامة - فى زمن الرعب والخلاء - زمن ليل الشمس ؟ تقول إلهام - التى ستذهب إلى كلية التربية - وهى تتحدث عن الحب الذى كان يريد السارد الحفاظ عليه بالرسائل - أى بالكتابة، باكلام: «إن الحب لا يمكن تعويضه بالورق والكلام المكرور (...) لأننا دائما وحيدون» (ص 64) - أى أن كلية التربية وأمها لن يكونا بديلين. هذا الكلام سيكرره راو آخر وهو يتحدث عن كتابة الكلام، بلغة واصفة» «أن تكتب رواية، وتتبع التفاصيل التافهة وتصارع الزمن (...) هل يمكن أن تجد فعلا أكثر عبثا من ذلك؟ لكن من وقف وسط الخلاء (...) ولم يتفلسف أو يقول كلاما غامضا، لا معنى له، أو يحكى بلا انقطاع لنفسه (..) فلن يفعل طيلة حياته، أقرأ الأوراق، وأنا فى الحقيقة أقرأ جنون الوحدة والإحساس بالضياع» (ص 97) والراوى، تقول الرواية (ص 98) إنه يبدد جسده فى أجساد أخرى .. ويقعد وراءها كإله وحيد، ثم إن ما يكتبه هياكل تفتقد للخيط الرفيع الذى يهبها الحياة، ذلك يعوزه رابط المعنى، هو من «يتكلم» فى عزلته، وما المعنى هنا سوى الالتحام الحميمى بالأرض/ الأنثى ، إنها العشق الكبير باعتبارها أساس الاستمرارية المخصبة، واهبة الدلالة ، عندما تضيع ينعدم كل وجود، لأن الوجود يبدأ بهاجس «الامتلاك» بإرادة

القوة، يقول جابر «دَرّع الكلام الآن، سأحفر البئر واشترى الموتور وأتزوج، يومها سأحكى لك حتى تمل..» (ص 93) لا دلالة للحكى إلا عندما يكون الامتلاك... ولأنه لم يمتلك مثل الراوى ضمانة الأرض / الأنثى سوغ لنفسه الكلام فى اللامعنى . إن ما يجمع بينهما إنما هو الحب . وبما أن العاشق لا يحفظ نفسه بل يبددها كما قال الجد «لن تحبوا الأرض حتى تدمى أرجلكم...» كانت الحكاية الأصل إرثا، والكتابة شذرات. وعندما ضاعت الأرض/ الأنثى فإن «صوتنا لن يمتلك ألق النحن مهما حاولنا، بل سيمضى أبدا مفصحا عن فرادته وعزلته، يكاد لا يسمعه أحد» (ص 98).

إن كلمة أحب، كما يقول رولان بارط [7] كلمة فعاله، تثبت نفسها، كقوة، ضد قوى العالم الأخرى المنقصة كالدوكسا، الواقع - إلخ أو أيضا ضد اللغة / الكلام لأن كلمة «أحب» ليست علامة بل هى ضد العلامات، والذى يقول «أحب» محكوم عليه بأن يرسل علامات متعددة، غير مؤكدة، مرتابه بخيلة، عن الحب، عن قرائنه وأدلته... أن تقول «أحبْ» (أو نكررها) يعنى إقصاء الارتكاسى، طرده إلى عالم الإشارات الأصم والمكتئب، عالم تحولات الكلام والنطق، تكون «أحب» إلى جانب التبدد. والذين يريدون نطق الكلمة (الغنائيون الكاذبون، التائهون - بالمعنى النيتشى) هم أهل التبدد : يبددون الكلمة، إنهم على الحد الأقصى للكلام، حيث يعترف الكلام ذاته بأنه دون ضمانة، معرض للخطر.

عندما ضاعات الأرض، بيت القروى الذى لا يبرحه، وشكل التعبير عن إقامته بقيت إمكانية الكلام كما أنه عندما «بقى الخلاء» بلا أثر لا

---

(7) Rolant Barthes Fragments d'un discours amoureux, éd. du Seuil, p. 181.

للحياة ولا للموت ، ماتت الأشجار (...) ومات الماء في الآبار وفي النهر. جاءوا جماعات (...) وساروا فرادى إلى وجهات مختلفة، أحبوا هذه الأرض التي لن تذكرهم أبدا (...) اجتاحهم الجند السائرين بين مراكش وفاس في فتن التاريخ (...) وتعاقبت المجاعات، وجاء الاستعمار، وبعده الدرك والقرض الفلاحي والضرائب والانتخابات، وهاهم يرحلون ويحملون كل سياط الزمن والأحزان في أجسادهم» (ص 110) هكذا نحكي لكي نبقى .. نبقى في الكلام كدار إقامة وحيدة.

تقاطع الأدب والفلسفة فى كتاب: «فيم يُفكر الأدب؟»

يقوم كتاب پيير ماشرى «فيم يُفكر الأدب؟»[1] الصادر سنة ١٩٩٠، بعد ثلاثة كتب رسمت معالم مشروعه الفكرى: «نحو نظرية الإنتاج الأدبى» (ماسبيرو، ١٩٦٦)، «هيغل أو سپينوزا»، دار النشر نفسها ١٩٧٩، و«كُونت - الفلسفة والعلوم» (المنشورات الجامعية لفرنسا ١٩٨٩)، على التفكير فى مدى إمكانية قراءة فلسفية للآثار الأدبية. ويبدو أن هذا التفكير قد أسلم فى النهاية إلى مجرى نظرى يسير من تأملات حول الصيرورة («دروب التاريخ»)، إلى تنويعات حول موضوعة المحايثة («فى عمق الأشياء»)، لينتهى إلى تأمل حول الموت («يجب أن يؤول كل شىء إلى الاختفاء»). وعبر تعاقب هذه المفاهيم الثلاثة: الصيرورة، المحايثة، الموت، يبدو أن خطابا ما يحدد معالمه، كل شىء يتم وكأن آثار الأدب بالمعنى التاريخى لهذا التعبير، كما تم تحديده خلال القرنين السابقين، تقدّم واحدا واحدا، روايتها الخاصة لخطاب وحيد تتقاسمه ويشكل «فلسفتها» فى الآن ذاته. وهو خطاب يوجز نفسه على الشكل التالى: ونحن نتتبع دروب التاريخ، نبلغ عمق الأشياء، حدّ أنه يجب أن يختفى كل شىء معه.

---

(١) P. Machery, A quoi pense la litterature, éd. PUF, 1990

لكن، ونحن نتبنّى طريقة حلّ طلاسم الدرس الفلسفى للأدب هذه، سنصطدم بصعوبة كبيرة. ذلك أن الإجهار بفلسفة أدبية، مع الافتراض القبلى أن الأدب كما هو، «يفكر»، يعنى الانقياد إلى الإقرار بأنه يفكر شيئا معيّنا، والتعرض من ثم لمحاولة عزل «ما» يفكره، من نصوصه، على شكل مجموعة متفرقة من الملفوظات، بحسب مضمون نظرى له قيمة ودلالة فى حد ذاته. وهو من ناحية أخرى، يعنى الخضوع لوهم أدب يفيض فلسفةً. بالمعنى الذى يحتوى فيه شكلٌ ما على مضمون يلبسه ويحضنه، مضمون منه يأخذ الشكلُ أيضا حقيقته الجوهرية. ما الحقيقى بالضبط فى الأدب؟ هل تقوم هذه الـ«حقيقة» على تحديد فلسفى؟ وإذا كان الأمر كذلك، كيف يشكّل هذا التحديد النظام الأدبى باعتباره كذلك؟

فلسفة بلا فلاسفة

لماذا يلزم أن تهتم الفلسفة بالأدب؟ وما هى الأشكال التى يأخذها هذا الاهتمام؟ هل نتج هذا الأخير عن المصير الكونى للفلسفة التى يبدو أنها، لكونها لا تعرف موضوعاً مخصصاً، تملك بالطبيعة موهبة لمعالجة كل المواضيع بلا تمييز؟ معنى هذا أن الأدب، إضافة إلى الحقوق، والدين، إلخ، يمكن أن يكون قابلا لتناول فلسفى، محدّد بهدف أن يستنبط منه دلالته الأساسية، أن يمنحه أساسه العقلانى، أو أن يضبط الحدود التى تحتوى مشروعه. آنئذ سيتم الحديث عن فلسفة الآدب، كما تم عن فلسفة الحقوق أو فلسفة الدين: وستضفى هذه عليه قانون موضوع تفكير للفلسفة، وستعالج هذا الموضوع إلى جانب مواضيع أخرى، من أجل أن يبوح بأشكال التأمل التى تسكنه فى صمت، وربما بلا علم من الأدب نفسه.

إن خطوة مماثلة إلى حدٍّ بعيد محاولة استرجاع أو إلحاق: أن تقحم الأدب فى حقل التأمل الفلسفى من أجل احتوائه، وفى حدود إجراء

التضمين هذا، إلغاء الأدبي بصفته كذلك، بإعادة تعريفه كلية بمصطلحات فكر يظل بعيدا عنه، أو بانتقاص قيمته في نظر حكم أُخِذَ عنه من منظور يغايره. إذا كانت محاولة مماثلة لا تقنع، فذلك لأنها ترجِع مسألة علاقة الفلسفة بالأدب لمشكلة التموقع: في منظور مماثل، يتعلق الأمر أولا بقياس الأهمية الخاصة بمجالات التأثير والتوسط، وذلك من أجل الوصول إلى طبيعة تكاملها (وهو ما نفعله في إعادة التفكير في الآثار الأدبية فلسفياً)، أو من أجل علاقة منافاة بينهما (وهو ما نقوم به عندما نرسم خطوط حدود بينة تقريبا بين ما هو فلسفي وما هو ليس كذلك في الأدب نفسه). هكذا نعتمد تصورا يردهما إلى تحديدات قضائية، شأن أقاليم تعين حدودها أو تكون تابعة، يذاد أو يدافع عنها.

ونحن نتحدث عن فلسفة أدبية - يقول ماشري - نريد أن نتبنى توجها مغايراً تماماً لذلك الذي يطابق فلسفة أدب مماثلة، سنتساءل وقتئذ عن الطرائق، المتنوعة بالضرورة، التي يمكن بها للفلسفة أن «تفعل» الأدب، والأدب أن «يفعل» الفلسفة، سندعي المظهر الإجرائي إذن، المستجيب للأعمال الواقعية، الذي يعقد بشكل ملموس الشبكة التي من خلالها يجتمع الأدب بالفلسفة ويستحيل الواحد منهما آخر. سنبحث، إذن، داخل العمل الأدبي نفسه عن قرائن إنتاج الفكر هذا، الذي سيهم الفلسفة في المقام الأول، في الحد الذي تدرك فيه على أنها عمل، إجراء وإنتاج، وعندما نأخذ بعين الاعتبار طابع هذا الفكر، المتعب بالأساس، سنبحث عن أشكال علاقة فعلية بين الأدب والفلسفة.

أي فكر جنسي ينتج في النصوص الأدبية؟ للوهلة الأولى، يمكن أن نتعرف عليه عمياء أو صامتة، ذات تجل فظ. تقطع الخيط الذي يبدو انسيابيا لهذه النصوص، تفتح فيها بعدا جديدا، عموديا، يقابل ما تفكره هذه النصوص دون وعي، أي دون أن تقوله، أو على الأقل دون أن

تقوله لذاتها. ستكون الفلسفة الأدبية، إذن ، فلسفة تلقائية للكتاب، بالمعنى الذى كان بإمكاننا التحدث فيه عن فلسفة تلقائية للعلماء: فهى تتقلص إلى فعل الاجترار النظرى هذا، الذى خلف تقليبات الكتابة، يرد هذه الأخيرة إلى فضاء «معرفة» متصورة سلفا، أى مسقطة تماما. وعليه، عوض الحديث عن فلسفة أدبية، يجب الحديث عن إيديولوجيا الأدب، وستكون هاته جسم ملفوظات، كامنا ومجهولا، يتقدم تدخلات الأشكال الشعرية والسردية، ويتحكم بسائر إنجازاتها وتحققاتها. إن أيديولوجية شبيهة ستمثل، بصورة تلميحية حتما، ما يظل غير مفكر فيه فى الفعل الأدبى، وليس من الضرورة أن يكون فلسفيا بالمعنى الدقيق. إذن، لن نفلسف شرعيا، موضوع الأدب إلا باتخاذ موقع ما مضاد لهاته الأيديولوجية التى تسلط عليه صورها الخيالية: ويقصد التعزيم عن هذه الصور، نسحب عن الأدب، دفاعا عن جماله البرئ ، كل حق التفكير اعتمادا على ذاته.

غير أن الفلسفة ليست لا شعور الأدب، الذى تسمح بالعبور إليه كل مداواة نظرية، كأن الكتابة النصية تعرض نفسها وهى تحلله، تهب ذاتها لجنس آخر لأجل العثور على هويتها المفتقدة أو المنسية. ذلك أن الفكر الذى يصاحب سائر الأعمال الأدبية لا يرجع إلى وعى خارجى، عبره يفشى الأدب أسراره ويعترف فى الآن ذاته بأن هذه الأسرار تتلبس به أكثر مما يتلبس هو بها : غير أنه يطابق الفكرة الدائمة فى أن الأدب يفعل على نفسه فى الآن ذاته الذى ينتج فيه نصوصه. إن الكتابة لدى ساد (Sade) ، فلوبير، وروسال، كنو (Queneau)، تنجز معنى ما. وهذا المعنى هو كل شىء، إلا أن يكون مستتراً، حتى وإن كان تلقيه يتطلب قراءة يقظة وعالمة. لأننا ونحن نشتغل على الكلام كما على مادة منها يعد أشكاله الخاصة، فإن هذه الكتابة تكشف عن شروط الإمكان والحدود التى تعرف بنظام الكلام ذاته، بقصد تنظيرها الواضح.

يجب، إذن، أن نبحث داخل الأشكال الأدبية، لا وراء ما يبدو أنها تقول، أو في مستوى آخر، عن فلسفة أدبية، هي ذاتها الفكر الذي ينتجه الأدب، وليس ذاك الذي في غفلة من الأدب ينتج هذا الأخير. النتيجة، أن فكرا شبيها لا يلزم أن يكون مستخلصا من هذه الأشكال كجسم غريب يمكن أن يقطف بواسطة نسق ملفوظات متفرقة. ونحن - على حد تعبير ماشري - نتتبع دروب التاريخ، للذهاب حتى عمق الأشياء، نصل إلى نقطة أنه على كل شيء أن يتلاشى : لن تكون لهاته العبارة التي تم فيها تلخيص الحس العام إلى متن أدبي كان قد خضع لقراءة فلسفية، أية قيمة، أية دلالة بحد ذاتها، بمعزل عن الآثار والنصوص التي أوصلتها إلى نوع من الصدق والصحة. والمضمون هنا لا يعني شيئا خارج الصور التي تجليه: إنه يتطابق معها مثلما تفكر داخل الحركة التي تولدها: يمكن أن نتحدث هنا عن التحام تام بين الـ«إرسالية» ووسيلة تبليغها.

إن الكتابات الأدبية ترشح من الفكر كما تصنع الكبد الصفراء: كإفراز، سيلان نضح، تصاعد... كلمات تحيل على سيرورة متتالية وتدريجية، تتهيأ بحيلة على مستوي كيمياء مجهرية في الأجزاء الدقيقة من الجهاز النصي وشبكة الخلايا التي تكونه. إن الإفراز التأملي، المتراكم على الهويتنا، يتجمع ويتركز في مستودعات دلالة ما، منيعة، تصيره لا مرئيا لمدة طويلة، ثم يسيل فجأة، بفيض من القصديات، بفكر دهاق، يجعلان مجلاه زائدا، إن لم نقل مفرطا. هذا التعاقب بين الاحتباس والارتخاء يضع الفلسفة الأدبية دائما في حالة تجاوز أو ضلال بالمقارنة مع تعبيرها، الذي لا يعتمد أبدا طريقة منظمة لبرهنة لائقة وقياسية، لانبجاس مدقق بصرامة.

يمكن أن يقال هذا أيضا دون عبور الاستعارات: إن الفلسفة في

كونها لا تنفصل عن أشكال الكتابة التي تنتجها في الواقع، هي فكر بلا مفاهيم، حيث لا يمر التواصل عبر بناء أنساق تأملية تماثل البحث عن الـ«حقيقة» بمنهج برهاني. إن النصوص الأدبية هي مقر فكر يتكلم دون أن يعطي لنفسه إشارات شرعية، لأنه يعيد عرضه لإخراجه الخاص. هذا الفكر يحكي ذاته «هكذا»، بمجانية ساخرة، تكون كل شيء عدا أن تكون ساذجة وجاهلة بنفسها وبالحدود التي تتحكم في وضوحها. وبإحداث أفعال تأملية مماثلة، يفتح عمل الكتابة الأدبية للفلسفة احتمالات جديدة، حقول بحث جديدة تنفلت من اختصاص محترفي الفلسفة المقنن بصرامة: في تمرين الفكر يعيد إدخال جزء من اللعبة، الجزء لا يضعف الفحوى التأملي، بل بالعكس، يحث على المغامرة في مسالك غفل. هنا بالضبط يتجلى الأثر الفلسفي الصرف للأدب، الذي يفتت سائر أنساق الفكر: ومع أنها، في البداية، تبدو صادة، فإنه ينقل بينها حركة تأمل متعدد الأصوات: عام ومجزأ، تابع أكثر للتحرك الحر للصور، للبنيات التلفظية والسردية، من نظام اختزالي محكم بصرامة.

إن أثر إلغاء الحواجز هذا، يفعل في الأدب ذاته، الذي يقدم نسيجه النصي نفسه - وقد فحص تحت ضوء الفكر التأملي الذي يدور بداخله كشبكة وحيدة، تتعالى عن النوايا الخاصة لل «كتاب»، حيث المقاصد الأيديولوجية تمتص وتتحول بفعل سيرورة هذا الإعداد البارع. إذا لم تكن الفلسفة الأدبية هي لا شعور الأدب، فإنها ربما لا شعور رجال الأدب: ذلك أن هذه الفلسفة فلسفة من غير فلاسفة، يتعذر تبسيطها لهذا المشروع الفردي أو ذاك، المرتبط شخصيا بمبادرة كاتبه. من وجهة النظر هاته، سيكون الحديث عن «فلسفة هوغو» عن «فلسفة فلوبير»، أو عن «فلسفة سيلين»، عديم المعنى. إن الفلسفة الأدبية ليست حتى هذا الأساس المشترك الذي كانت ستتقاسمه هذه «الأفكار»، المتطابقة

من خلال العلاقة الخاصة التى تحافظ عليها مع العلاقة التى تفيضها إلى الكلام: لكنها هذه الفلسفة التى تعبر مجموع النصوص الأدبية، بما تشكله هذه الأخيرة من كل متباين ومتنازع، حيث قوام صوته النظرى، بالضبط، فى أخذ هذا التنوع المتشظى والمختلف للأفكار بعين الاعتبار، وقد فهمت فى حركيتها الموضوعية، المستقلة بصفتها كذلك، عن الكتاب والأنساق. هكذا، من خلال كل ما يقوله الكتاب وما يكتبونه، فإن الأدب، جوهريا، هو الذى يتأمل، وهو يستقر أو يحل فى عنصر الفلسفى- ما هو فلسفى - السابق الوجود قبل كل الفلسفات الخاصة.

إلى الأدب، إذن يعود أمر إعلان فلسفىّ الفلسفة. معنى هذا القول أن العلاقة الفريدة بين الأدب والـ«حقيقة»، كما تنشأ من اللعبة الحرة لأشكالها وتنوع طرق عرضها (أو إيضاحها)، مع حجم الاعتباط اللعبى الذى يميزها، حاسمة جوهريا: إنها تتطابق مع إنتاج نوع من التأمل؛ فى اللحظة ذاتها التى يفكر فيها الأدب خطاباته الخاصة، فإنه يقيم فى هذا التأمل (التفكير) مسافة داخلية، تحول دون تعرف أنساق الفكر المحددة على هذه الخطابات، المنغلقة والمنطوية كلية على نفسها.

سيكون موضوع النصوص الأدبية، كآخر حجة، وهنا تكمن فى الحقيقة «فلسفتها»، عدم الانتساب لكلام لها وحدها؛ إن الانزياح الذى يفصل دائما ما نقوله عما نقول عنه وعن رأينا فيه، تظهر كلها هذا الفراغ، هذه الثغرة الأساسية التى ينبنى عليها كل تأمل. هذه العلاقة المفارقة بالحقيقة، التى تتطلب فهما محررا من الوهم، تجعل من الفلسفة الأدبية تجربة فكر إشكالية بالأساس: هذه العلاقة تقتضى أن نبين المشاكل الفلسفية، أن نعرضها، أن «نوضحها»، كما تنظم تشخيص مسرحية، بالاقتصار على حل نهائى، أو مزعوم، لهذه المشاكل، أى محاولة وضع حد لها، إلغائها، بنوع من البراهين.

بهذه الطريقة، تبين الفلسفة الأدبية أيضا، وهنا يكمن درسها الأساسي، الرابط المستحيل حله الذى يوحد الحقيقة والتاريخ. إن الفكر الإشكالي الذى يعبر كل النصوص الأدبية هو بمثابة الوعى الفلسفى لحقبة تاريخية: فما تراه هذه الحقبة عن نفسها، أمر يعود إلى الأدب قوله. إن عمر الأدب، من ساد (Sade) إلى سيلين (Céline) يعكس أمامه، ليس إرسالية أيديولوجية تقتضى التصديق كلية، بما أنها، وقد أخذت حرفيا، تبدو بوضوح غير منطقية ومتفككة، بل رسما مستقبليا لحدوده الخاصة، ملازما لاحتماله الذى يجعله نسبويا. من هذا المنظور ، فإن الإسهام الفلسفى للأدب يتمثل فى كونه يسمح بإعادة وضع كل خطابات الفلسفة، تحت أشكالها السائدة، فى العنصر التاريخى الذى يجعل منها نتائج الصدف والظروف، عقب رمية نرد ساخرة وعجيبة.

الأفكار فى الأدب :

ستكون الفلسفة والأدب بمثابة الوجه والقفا لنفس الخطاب، حيث سيمثل كل واحد منهما العوارض والفروقات فى مشاهد متعاقبة: فما يظهر فى الواحد فى شكل طلاقة واطراد، يبدو فى الآخر كنقصان وإدغام. هكذا فإن مجهود البرهنة الذى يطبع التأمل الفلسفى، والذى يضفى عليه الانسجام والصلابة، يترجم عندما يمر من أنماط السرد الخاصة بالأدب إلى عرض ثغرى، مبتور، غير منتظم . من هنا تبرز آثار الـ«حقيقة» التى تثيرها الأفكار، كأنها مقلوبة، تقدم على شكل تلميحات ناقصة، غير تامة، مجزوءة، حيث يظهر معها كأن منطق برهنة متماسكة قد تخلى عنها نهائيا. وعندما يستعير التعبير الفلسفى هذه الطقوس لكى ينقال كحكاية - لنتذكر الحكايات المدهشة التى رواها نيتشه أو كوجيف - أو لكى يرن كموسيقى - كما فى الكتابات التى خلفها ڤيتغنشتاين- فإنها تقترب من الظاهرة الجمالية لدرجة أنها تبدو كما لو أنها امتزجت بها.

إن فلسفة الفلاسفة تقدم نفسها دائما تقريبا كخطاب إقرار شرعي: كأنها تصرح بأن «كل شيء يجب أن يظهر»، ويقتضي أن يفهم كما هو. أمام هذه الأطروحة الأساسية، ترسل الفلسفة الأدبية، التي شخصت هنا كوعي فلسفي لمرحلة ما - تمتد من ١٨٠٠ تقريبا إلى اليوم - بصدى ساخر هذا الإبلاغ المنور الذي يرن مثل كلام مكرور إربا إربا: كل شيء يلزم أن يختفي . كذلك يوجد لدى فلوبير أو لدى سيلين نفس الاستيهام الهضمي، الذي يقوم السند لمجموعة شعرية ما[٢]: فالكاتب «يبتلع» كل شيء، يهضم مجموع الواقع، كل ما يمثل فيه حدثا وما لا يمثل شيئا، لأجل ترميمه، كما تفعل الخيماء، لكن على شكل تطوق (من الطاقة) » المادة كلية، وهو شرط تحول الأشياء إلى كلمات. نور قاتم ينبجس من الأدب، يرسم ضواحي فكر ليلي ويائس، مقلق بشكل مرعب، حتى - بالخصوص؟ - عندما يحلم بمظاهر غير ناجعة، مسلية ومسكنة: من هذه الزاوية، نصوص ساد هي التي ستمنح كل معانيها كنصوص "كنو"؛ ذلك لأنها تتحدث في حكايات محتفظ بها ومعلقة إلى أجلها، عن نهاية التاريخ. بنفس الطريقة يعود باطاي وسيلين إلى إعادة قراءة هوغو وفلوبير: غواية كرنفال تدفعهما إلى الغوص في ماء آسن متشابه.

لنعد إلى أشكال أسلوب الفكر التي نظم انطلاقا منها تقديم «تمارين الفلسفة الأدبية» التي تم اقتراحها هنا، لنبين كيف تترابط فيما بينها، فيما سمي بشبكتها العامة. فمنذ قرابة قرنين، منذ أن وجد والأدب لم يكف عن الدوران حول عدد من الموضوعات، أو الصور المطاردة والحصرية، والتي انطلاقا منها تكون اجتراره البلاغي: الإفراط والحد: بحسب منظور بلاغة عامة (رسمتها هنا نصوص ساد، فلوبير وفوكو)، العمق : انطلاقا من منظور انطولوجيا سلبية صادرة عن قلب

---

(٢) راجع الفصلين المتعلقين بسيلين وفلوبير، من الكتاب ذاته، ص. ١١٥ و١٥٥.

قيم الأعلى والأسفل (مثلما حدث عند هوغو، باطاي وسيلين)؛ الصيرورة: من منظور أنثربولوجيا تاريخية (وسعتها مدام دو شتايل، جورج ساند وكنو). غير أنه، بين هذه المنظورات الثلاثة تمتد، كما من تلقاء ذاتها، علاقة متبادلة، انطلاقا من نسق إحالات يعتمد على إجراءات نظم شعرى، مع الأفعال الخاصة للإيقاع، التقديم والتأخير، التى تحرض عليها هاته، أكثر من البرهنة التى تبنى تدريجيا. من هذه العلاقة المتبادلة بالضبط يمكن للأدب أن يفكر القضايا الأساسية لعالم تاريخى، بشكل أبعد عن أى مذهب برهانى.

هكذا يظهر أن تدمير دير سپيريديون[٣] فى رواية جورج ساند يجسد مقدما الحريق الذى أتلف، فى «پييرو، صديقى»[٤]، حديقة لونا: هل يمكن لكتاب أدب أن ينتهى بخلاف انتهائه بكارثة، باستدعاء عالم مخرب، وكأنه ملغوم، بسيلان الصور التى تسكنه وتحكم عليه بالموت، عندما ينتهى الـ«تاريخ» بكل ما تحمله الكلمة من معان؟ وعلى صعيد أكثر تجريدا يمتد مشكل تواصل الثقافات، الذى يمنح لرواية كورين[٥] نسيجها الروائى، فى التأمل المتتالى لجورج ساند حول تيمات التقليد والبدعة (الهرطقة)، فى مجرى حكاية لها، كتلك التى بنتها مدام دو شتايل، دلالة مسارية: ويبدو أن هذا التأمل يتوالى فى الروايات المختلفة (Versions) لـ «محاولة القديس أنطون»[٦]، ذات السيناريو الخرافى الذى يمكن أن يعبر العالم التاريخى والعجائبى معا، - مهما بدا أنه يدور بعيدا فى الزمان والفضاء - الذى أعيد تشكيله من طرف جورج ساند. وبنفس المعنى ألم نر تتابع حلقات معينة من «مئة وعشرون يوما»

---

(٣) Spridion - جورج ساند - أو «فيم يفكر الأدب؟»، ص. ٣٩ وما بعدها.
(٤) Raymond Queneau, Pierrot mon Ami. (1942)
(٥) Mme de Stäel, Corrine ou de l'Italie. (1807)
(٦) Flaubert, La Tentation de St Antoine. (1874)

لســاد على مـرأى من «بطل» فلوبيــر المذعــور، أو تدور فى أكــواخ «البؤساء»[٧] القذرة، على هامش المدينة، حيث تتمم شخصيات منبعثة من الظل «السفر» المحفوف بالمخاطر الذى يقودها إلى «آخر الليل»؟

لدى ساد، مدام دو شتايل، ساند، هوغو وكنو، نجد - مهما تبدت على شكل نتف - عناصر فكر تاريخى - اجتماعى يحكم مباشرة ترتيب البنيات السردية: فهو الذى يقوم عليه تناسق «مئة وعشرون يوما»، حيث تكون المعرفة والقدرة تابعتين لقانون حكى مرتب تدريجيا؛ كما يسمح كذلك برسم مزاج «كورين» الذى يبدو أنه يجسد فى صورة ملموسة مفهوم الرابط الثقافي: يعطى محتواه لسير سپيريديون، الذى يتعلق البوح به بالانسانية جمعا، يقذف بجان ڤالجان إلى استكشاف عالم الهوة حيث تعود أعراف وقيم المجتمع للظهور ثانية، متنازعا فيها ومتجددة فى الآن ذاته؛ يهب حالته الجدلية للأرض التى كانت محط مغامرات پييرو، إحدى شخصيات كنو، الذى عاش تجربة التوترات الناجمة عن التعارض بين عالم سفلى - أرضى وعالم علوى - سماوى: وهذا الانتقال البديل الأخير نفسه يلتمس نوعا من الشرح فى الصور التى تم التعليق عليها فى كتابات باطاي الأولى، حيث يمسى منطق تعارض الأعلى والأسفل دعامة شعرية، هى أيضا تناسق معمم، تتواصل من خلالها كل قوى الكون وهى تتبدد.

كل هاته الأفكار، مجسدة فى صور، مصورة فى حركة الحروف التى تستدعيها، لا ترجع إلى إبلاغ إرسالية تأملية مبهمة، يكون مضمونها إيديولوجيا محضا: إن البلاغة الأدبية، شريطة أن تكون متكاملة بصرامة، لا ترجع إلى إيديولوجية حقبة إلا بمقالتها لها هى وبفصلها عنها، بالعمل على توضيح صراعاتها الداخلية، أى بانتقادها. سنقول

(٧) Victor Hugo, Les Misérables. (1862)

في النهاية إن البلاغة تبتلع الإيديولوجيا، لكى لا «تعيدها» إلا فى هيئة لن يتعرف عليها معها بسهولة، وحيث كفت عن إثارة ، أو حتى التماس، موافقة مباشرة. من هذا المنظور يرسم روسال وسيلين، مثل ملارميه، ما يعتبر مطلقا فى فعل الكتابة الذى، بقدر ما يمنح الواقع طاقة، يعطى أيضا للأفكار التى يقترحها عالم مخرب ومكتسح بالأحداث وبالكلمات، هيأة شبحية لا تصدق، لا تطاق، جبارة وساخرة ، غريبة وأثيمة فى الوقت نفسه.

يبدو أن الأدب من ساد إلى سيلين يكرس نفسه لعرض كل ما لم يكن من اللازم أن يقال. فمن العالم التاريخى حيث نحيا ، يرسل لنا صورا موارية ومشوهة، وقحة ومنحلة قطعيا ، كأنها كانت تتشكل فى مرأة مهشمة، فيها كان العالم يولد من جديد، أكثر حقيقة مما هو تلقائى، فى النور العنيف والكلبى الذى تسلطه عليه حقيقة أسلوب ما بلا شفقة. ذلك أن العالم ما كان ليكون حقيقيا إلى هذا الحد، لو لم يكن يعبر عن نفسه أيضا بالكتب.

فيم يفكر الأدب؟ / تداخل الأدب والفلسفة:

«لا يجب أن نتفلسف إلا على طريقة القصائد»، توجد جملة هايدغر هذه ضمن مجموعة الملاحظات الشذرية التى أعاد كتابتها ڤتغنشتاين(٨)، وهى ترن بسخرية. حلا لڤنغنشتاين فى ملاحظة أخرى أن يذكر بمثال باسكال «الذى كان يعجب بجمال قضية ضمن نظرية الأعداد ، كما لو أنه يعجب بجمال الطبيعة»(٩). بنفس المعنى يشير إلى التشابه الغريب بين بحث فلسفى (فى الرياضيات بالخصوص) وبين بحث جمالى ...

(٨) L. Wittgenstein, Remarques Melées. tr. G. Granel 1984, p. 35.
وهى ملاحظة مؤرخة بسنة ١٩٣٣-١٩٣٤.

(٩) المصدر ذاته، ص. ٥٣، مؤرخة ب ١٩٤٢.

وهكذا، عندما نُشَعْرن الفلسفة يعنى أن نعيدها إلى حل مشكل المطابقة، الخاضع «جماليا» لأحكام الذوق.

عندما نعمق هذه المحاولة أكثر، كما يرى ماشرى، سيبدو أن الفلسفة مجرد أدب: كما لو أنها ستعثر أخيرا على حقيقتها فى الأدب. حقيقة صامتة، ملقاة على هامش نص هى الأطروحة التى دعمها جاك دريدا قائلا: «إن الميتافيزيقا قد محت فيها المسرحية الخرافية التى أنتجتها والتى ستبقى مع ذلك حية، متحركة، مدونة بالمداد الأبيض، رسما لا مرئيا ومقنعا فى الطرس»(١٠). كما سيبدو أيضا أن فلسفى الفلسفة، أى التفكير النقدى لخطابها الخاص، يعود فى نهاية المطاف للأدب، الذى يرسم بشكل من الأشكال حدودها، التى يكون لها الإياب كأصل سرى، حيث تتهدم كل الإدعاءات التأملية لفكر خالص ومطلق.

عندما نجعل من الأدب مكبوت الفلسفة، فذلك يعنى أن نقلب الموقع التقليدى لهيرمينوطيقا تقدم الأدب كمكان لكشف جوهرى، ونضع الفلسفة إذن كمسكوت عنه أدبى، أو ذاك الذى لا زال لم يفكر فيه بعد. أى ما يعنى تعزيم أسطورة أدب محشو بمعنى ما محتوى، لا يطلب إلا إعادة الإمساك به، الكشف عنه، لكى يتفتح كما على نور صباح حقيقته الأولى. الشىء نفسه عندما نفترض أن النصوص الأدبية لا تعبر إلا ظرفيا بفكر تلميحى يكاد لا يرى حد الغياب أو الإمحاء. إلى أى حد يحضر فكر مماثل فى خطاب الأدب، كعارض، يمكن أن يظل دون ضرر لا مرئيا؟ أو هل يساهم بالضرورة فى نسج تركيبه؟ أى شكل من أشكال الفكر يمكن أن يتبطن فى النصوص الأدبية، ويكون قابلا للاستخراج؟ ذلك أنه إذا تعرفنا فى الأدب على الفلسفة، يجب كذلك أن نعثر على حقيقة ما، بالمعنى الفلسفى للكلمة، فى الكتابات الأدبية؟

---

(١٠) J. Derrida, Marges de la philosophie, éd. Minuit, 72, p. 254.

«لا شيء يقتضي أن يحل تعارض أدب - فلسفة بالعكس، عندما يبدو مؤقتا ودائما جديدا يمنحنا ضمانة أن تصلب الكلمات لا ينغلق حولنا كقنة ثلج»(١١). يبدو أن المقابلة بين الأدب والفلسفة مكنونة في دائرة ضارية في القدم. فبحسب ديوجين لاييرس، أن الفيثاغوريين كانوا قد اتهموا أمبدوكل، الفيلسوف الشاعر، لكونه أذاع أسرار طائفتهم، مستعملا، قصد إشاعتها، أشكالا شعرية مستعارة من هوميروس(١٢). واعتمادا على الكيموس فإن أفلاطون قد استعمل كثيرا آثار الشاعر الكوميدي إبيشارم، وأنه عن نفس الشاعر، كان ديوجين قال هذا المقطع: «سيأخذ أحد ما أبياتي، يسقط عنها إيقاعها/ يلبسها نسيجا أرجوانيا ويجملها،/ ولأنه لن يقهر، سيقنع الأكثر تمردا، بها»(١٣)، في ظل صراع الظاهري والباطني، الجلي والخفي، بقيت الفلسفة والأدب في مضخة كما لو أنه في عزل سرمدي، يعطي الواحد منهما للآخر، والآخر للواحد، التحريض الأساسي الذي يحركه: وهو يخطط صورة «سقراط موسيقيا» أرجع أفلاطون نفسه الخرافي (الميتوس) والفكري (اللوغوس) إلى نفس الأساس الأصلي.

الأدب والفلسفة «ممتزجان» بطريقة مبهمة(١٤)، ظلا كذلك على الأقل حتى أقام التاريخ بينهما نوعا من الفصل الرسمي. هذا الحين

---

(١١) Italo Calvino. Philosophie et Littérature, 1967, Sup. Lit. du "Times", Tr. Franqi, in "La Machine Littéraire". Seuil, 1984, p. 37.

(١٢) Diogéne Laërce. Vies, Doctrines et Sentences de Philo. illustrés. trd. R. Genaille. Flam. 1965, T.II,p. 144, 145.

(١٣) المصدر ذاته، 18، ص 166-168

(١٤) Littérature - et philo, melées, titre d'un recueil publié par V. Hugo en 1834. Ph. Lacoue - Labarthes et J.L. Nancy.

أعاداه على رأس عدد 1975/21 من مجلة Poétique، عدد خاص عن هذا الرباط.

يقع في نهاية القرن ١٨ عندما أصبح مصطلح «أدب» يستعمل بمعناه الحديث[١٥]. لقد عايش ديدور هذا المنعطف الذي عرف فصل الأدب عن الفلسفة، وقدم شهادة نوسطالجية، كما لو أنه كان على الضفة السابقة معزولا نتيجة هاته القطيعة: «لقد كان الحكيم فيما مضى فيلسوفا، شاعرا، موسيقيا. هذه المواهب قد تدنت عندما انفصلت وتقلصت دائرة الفلسفة؛ افتقدت الأفكار للشعر، القوة والطاقة للأناشيد؛ وعندما حرمت الحكمة من هذه الأعضاء لم تعد تسمع أبدا لدى الشعوب بالجمال نفسه»[١٦]. وكانط يضع نفسه في الجهة الأخرى من هذا الشرخ، شرع الفصل الذي أقامه التاريخ، في سياق ثورة فكر جذرية، ترفض كل عودة للحالة السابقة" «ليس هناك علوم جميلة، هناك فنون جميلة فقط.. كل علم يريد أن يكون هكذا جميلا فهو لغو . ذلك أننا إذا طالبناه، باعتباره علما، بمبادئ وبراهين، لن نحصل سوى على ألفاظ طافحة ذوقا (كلمات جميلة)»[١٧]. يحسن بالحقيقي إذن أن يكون قبيحا: وهو يرفض الإلباس القديم للحقيقي بالجميل. أقام كانط بينهما حدا يستحيل تجاوزه، وافترض أن إخضاع الخطاب التأملي لحكم ذوق سيعني إضعاف محتواه العقلاني. «.. إن الفن يتوقف في مكان ما، ما دام ثمة حد قد فرض عليه يعجز عن الذهاب إلى ما وراءه، حد كان مع ذلك قد وصل إليه بوجه الاحتمال من زمن طويل ولا يمكنه أن يتسع»[١٨]. يبدو أن نظرية هيجل حول موت الفن تعلن نفسها هنا: عندما يصل الفن إلى الحدود المفروضة على شروطة (طموحاته)، لن يتبقى له سوى الانزواء، لكي يترك المجال فارغا

---

(١٥) راجع الهامش 10 من المصدر ذاته.
(١٦) راجع الهامش 11 من المصدر ذاته.
(١٧) راجع الهامش 12 من المصدر ذاته.
(١٨) نقد ملكة الحكم، كانط، الفقرة 47، ص. 140.

لأشكال إنتاج روحى أخرى، تتعذر على معاييره الخاصة. فى الأخير نقول إن هذه الفكرة قد انفتحت على جمالية من النموذج الذى كان يعلمه كروتشه، حيث تمثل الظاهر الجمالية- بالنظر إلى خاصيتها الما قبل عقلانية - الحدس المباشر، المتحرر من كل تبعية إيديولوجية أو نظرية: إن الفعل الإبداعى يعبر عن ذاته بشكل مباشر فى كلية الأثر الفنى الخالصة، حيث يهيمن الحدس والانفعال مطلقا، فى غياب التمييز بين الشكل والمضمون. الفن إذن، وقد تحرر من كل هم عقلانى، يعلن عن استقلاليته فيما يتعلق بعلم الأخلاق، السياسة والفلسفة التى تستغله تعسفيا.

إن الظروف التى خطط فيها حد هذا الفصل، تبين ذلك: فوضع «ال» أدب، و«ال» فلسفة وجها لوجه، منغلقين فى الحقل الذى يحدد هذا وتلك ، ويرسم تخومهما، إنتاج تاريخى. إنتاج يطابق لحظة خاصة جدا من تطور العمل الفلسفى والأدبى، حيث خضعا معا لقواعد غير مستقلة ومتعارضة. عندئذ دشن، بالتوازى، عهد الأدب والنظر في نهاية الفلسفة: نموذجين «حديثين» بامتياز.

هل تم زمن هذا الفصل؟ شىء لا يمكن قوله، على الأقل تخمينه، بالعودة إلى ما أفرزه هذا التمييز على طول قرنين تقريبا، لإبراز الشرخ والشبكة المعقدة التى تلتقى فيها خطوطهما، وحيث يعبر الواحد الآخر، يلتقان ويفترقان، يتمازجان ويلتحمان دون لبس أو خلط، مع تحديد مظاهر المعانى المختلفة، الملغزة، الهجينة... بلغة أخرى، افتراض حماية الميل التأملى للأدب، والدفاع عن امتلاكه لتجربة فكرية: فى هذا السياق يمكن الحديث عن «فلسفة أدبية»، مع تجنب الوقوع، بالموازاة، فى شرك خيار آخر مزدوج، يقع بين «أدب» خال أو طافح بال «فلسفة»، و«فلسفة» خالية أو طافحة بال «أدب» . ذلك أنه إذا كان الأدب لا

يوجد إلا كحجة على مفهوم فلسفي ما ، فإن هذا المفهوم لن يستنفد الواقع المركب للنصوص الأدبية.

إن إعادة قراءة الأعمال التى اعتبرت منتمية لمجال الأدب على ضوء الفلسفة، لن يعنى بحال إجبارها على البوح بمعنى خفي، فيه يتلخص توجهها التأملي؛ بل توضيح تشكلها المتعدد ، القابل، باعتباره كذلك؛ لأنماط مقاربات مختلفة. ذلك أنه إذا لم يكن هناك خطاب أدبى صرف قط، فليس معناه انعدام خطاب فلسفى صرف أيضا ، بل لا وجود إلا لنصوص مختلطة، حيث تتقاطع فى مستويات عدة، تلاعبات كلام مستقلة فى أنساق مرجعيتها وفى مصادرها ، وأيضا لأنه من المستحيل أن نثبت بصفة نهائية العلاقة بين الشعرى أو بين السردى والعقلانى، علاقة تظهر كونيا فى صور تغيريتها. الفلسفى إذن، على ما يبدو، يظهر أنه يتدخل فى النصوص الأدبية على مستويات عديدة، يجب أن لا تكون موزعة بدقة بحسب الوسائل التى تتلمسها والوظائف التى تقوم بها.

إن العلاقة بين الأدب والفلسفة، فى المستوى البسيط جدا ، توثيقية بحصر المعنى: فالفلسفة تبرز إلى السطح أعمالا أدبية استنادا إلى مرجعية ثقافية، متقنة تقريبا ، كاستشهاد بسيط، عادة ما يمر خلسة، فى غفلة من المعلقين والقراء. فى مستوى آخر، يؤدى الاستدلال الفلسفى بالنسبة للنص الأدبى، وظيفة عامل قطعي: ذاك ما يحدث عندما يرسم مظهر شخصية ما ، ينظم الهيئة العامة لحكي ما ، يؤثث مجاله أو يبين نظام سرده. يمكن للنص الأدبى، فى النهاية أن يصبح أيضا قوام إرسالية تأملية، حيث يبعث محتواها الفلسفى غالبا على صعيد تواصل إيديولوجى. إن الجواب عن سؤال: «فيم يفكر الأدب؟»، يعنى عدم صرف النظر عن كل هذه الاعتبارات، وفى البداية، على الأقل عدم

تفضيل هذا عن ذاك: تلك هى إمكانية استخراج تعاليم فلسفية من قراءة النصوص الأدبية.

فى «تمارين فلسفية أدبية» اختار ماشرى متنا من الأعمال، يوحى بالاعتباطية فى البداية - قبل تحديد مستويات الالتقاء بينها وامتدادها على طول القرنين الماضيين - على الشكل التالى:

- الأيام المائة والعشرون لسدوم (ساد - ١٧٨٤).
- كورين أو بصدد إيطاليا (مدام دوشتايل ١٨٠٧).
- سپيريديون (ساند - ١٨٣٩).
- البؤساء (هوغو - ١٨٦٢).
- نزعة القديس أنطون (فلوبير - ١٨٧٥).
- وثائق (باطاى - ١٩٣٠).
- پييرو صديقى (كنو - ١٩٤٢)
- محادثات مع الأستاذ (Y) (سيلين - ١٩٥٥).
- ريمون روسال (فوكو - ١٩٦٣).

تشترك فى هذا المتن كتابات سردية مثل كورين وپييرو، ونصوص تعود إلى جنس أدب الأفكار مثل سپيريديون، ونزعة القديس أنطون، وتأملات ذات خصوصية نظرية حول طبيعة الظاهرة الأدبية، كما تتجلى من خلال المقالات التى نشرها جورج باطاى فى «وثائق»، محادثات مع الأستاذ (Y) والدراسة التى خص بها ميشال فكوكو ريمون روسال. ثم الأيام المائة والعشرون لسدوم، والبؤساء، كآثار منفردة اعتبرها ماشرى خارج التصنيف لفرادة خصوصيتها، ولكونها نوعا أدبيا مطلقا.

هذه النصوص تلتقى فى كونها تنتمى إلى عصر الأدب مثلما امتد على طول قرنين إلى اليوم. تشخص كلها فضاء أدبيا متحركا بأبعاده الواسعة وسبله الأكثر ضيقا، بل ومآزقه أحيانا، بحسب نظام التناوب المركب، الذى يربط الأشكال التلقائية كما يبدو وأشكال الكتابة الرزينة، وبالخصوص الأدب «الكبير» والأدب «الصغير» أيضا، ما دام يحاور ڤيكتور هوغو مع أوجين سيو، غوستاف فلوبير مع جول ڤيرون، ريمون كنو مع بيبار ڤرى، ويصير فى الآن ذاته الحد الذى يفصل بين ما يمكن أن يقال عن المتعذر قوله، متذبذبا. وبعيدا عن تمييز الأجناس ومعايير التقويم التى تفصل بين الـ«أدبى» وما هو ليس كذلك، يمنح هذا المتن إمكانية الاشتغال الحر، بناء على طابعة اللانسقى، بالمقارنة مع كل حكم جوهرى مسبق" فالفرضية التى انطلق منها انبنت أساسا على «سابق التجربة التاريخى»، الذى يعطى شروط إمكانه لمختلف التجارب التى عبرها يمتزج الأدب والفلسفة ويفترقان، من دون أن يحدد شكلاً مذهبيا ما علاقتهما، أى دون أن يحل نهائيا المشكل الذى ينجم عن تقابلهما.

وتعتمد الدراسة التى أقامها ماشرى لهذا المتن على افتراض يمكن صياغته بالطريقة التالية: أن هذه النصوص، فى نطاق كونها تنتمى إلى الحقل التاريخى للـ«أدب»، قابلة لقراءات فلسفية، حيث تتدخل الفلسفة، بصورة غير مطلقة، كنسق مرجعى وكأداة تحليل، لن يعنى هذا اقتراح تأويلاً فلسفياً لهذه الآثار يعيدها لأصل فكر مشترك يعدد تجلياتها، بل اقتراح قراءات، حيث يكون نمط المقاربة الفلسفية للكتابات الأدبية، كل مرة، مستتبعا جدا، بطريقة محددة ومميزة. بهذه الطريقة يمكن تجنب المقابلة الجبهية للأدب والفلسفة.

ضيق العالم، فسحة الشعر

فى ديوان «لا أحد فى النافذة»(*) للشاعر عبد العزيز أزغاى، تميل القصيدة إلى القصر والاختزال بشكل ملفت كأنها تسير بصريا إلى الأفول والتوارى أمام صلافة العالم الوحيد القطب وهوله، وبكلمات معدودة تلتقط تجربة ما يجرى فيه من انهيار متعدد لكل الأوهام والقيم والفضائل، وتغدو فى حد ذاتها انتصارا لأنها ما تزال قادرة على الحياة، على التساؤل والإدانة حتى وإن بدت أنها لا تعبأ بشىء، أو أنها جد متطرفة أو عدمية، وتلك طرق أخرى للتحايل على الضجر الملازم لليومى الفارغ والترتيب:

«عمت صباحا سيدى أحمد :
كيف حال البن
والسجائر العاشقة
وكيس الأمس المبلل بالصمت
والمقاعد
والثرثرات...
كيف حال
طنين المفكرة»

(قصيدة : برقية)

(*) «لا أحد فى النافذة» عبد العزيز أزغاى، منشورات أفريقيا الشرق، 1998.

إن القصيدة في الديون ، ومن هذا المنطلق، لا تعرف كيف تغازل المستقبل، ولا تنطلق بتاتا من يقين معين لصالحها، لأنها تعي تماماً إن هذا الإحساس امتثال رديء، إن لم يكن أردأ أنواع الخنوع والجبرية الكسولة التي تتملق المستقبل بجبن زائد عن اللزوم، وقد عبر عن ذلك شاعر آخر من نفس الجيل، حسن الوزاني، في شهادة له بمناسبة صدور الديوان، قائلا: «يقف بنا أزغاى هنا بالضبط على مشارف العالم ليدون صوت جيل جديد، الجيل الذي ولد - فيزيائيا - عشية أو بعيد أحداث المغرب العسيرة، الجيل الذي لم تستضفه عتمات المعتقلات ولا قلاع المنافي، الجيل الذي كبر بالتزامن مع نمو أوهام الديمقراطية ولغة النضال الجديدة، الجيل بالضبط الذي ستتم تصفية أفراده واحدا واحدا وبطرق أكثر دهاء، أقصد البطالة والفقر وكل هذا الخواء الذي يملأ صدورنا والذي يأتي هكذا على مناطق الفرح والحب».

بهذا المقدار من الجفاف، اللازم لتجربة شاعر اليوم، وبهذا «الغثيان» الذي ليس مرضا بل جواباً، تصبح صورة الحياة في هذا الديوان تحت إنارة دائمة وحماية ضد نسيان الكينونة، كينونة الإنسان المقحم إجباريا في زوبعة تقليص واختزال حقيقيين، نسيان مرادف للفناء والذبول والاندثار، وبهذا العرى التام يكتب أزغاى لينجو من ذاته كأنه يلعب بسبر هذا الكائن المنسى والمهمل:

«تجلس إلى الأصدقاء

مثلما تجلس إلى هزائم طازجة:

الأكبر سنا يحلم بالأرامل

الأصغر تماما

يشيخ فى التهيؤات

وما تبقى

يدوزن العمر

على إيقاع السجائر المهربة»

(قصيدة : أعطاب وردية، ص 14)

لذا نجد الديوان مترعا بالضجر، بالشعور بجينات العدم فى الذات، فى الدم واللحم والعظام، وفى كل العالم، إحساس بالخواء تصبح الذات معه كأى شيء مهمل، متروك لقدر خاص ومعزول عزلة أبدية رهيبة. لكنه ضجر قابل للانفجار يكمل العلاقة بين الإنسان والعالم، ويتأملها فيما يكمل طوافه ما قبل الأخير مثل «طوار يقرأ صمته. ومسافر/ تائه» (قصيدة: العالم، ص 51) حيث

«الذين كانوا بجوارك

ليسوا سوى أشباه بتقاسيم ركيكة

ليسوا سوى أشقياء بما يليق بالمرضات

لا يعرفون معنى لذلك

حتى عندما يكونون بربطات عنق.

يجيدون ليها بسهولة حول كتلة

اللحم الزرقاء»

(قصيدة: العالم يكاد، ص 53)

إن القراءة للعالم بالشعر هي روح هذه القصائد: فالجدران باردة وقاحلة، الحدائق امرأة تنوى الهرب، تنتظر لذة ذهبت إلى الحرب، يد الرجل تلوح بكل حب لحقول الديناميت، أنصاف الأسامي، انكشارية الموت، عجمة الرب، عبيد رأس المال، الثواني أثقل من فشل ذريع... و«لأن الجميع ذهبوا في ذات الحرب/ لم يبق لي غير ضجيج الحمى/ أتجرعه/ دفعة واحدة»! (قصيدة خفة العالم، ص. 21) مثل منشط يضاعف التيه والابتعاد من التفهم المؤول للعب العالم، العالم المقلوب أصلا مثل تاريخ قصيدة 1956 (ألف وتسعمائة وستة وخمسون) والسريالي الذي تصوره قصيدة: «بقسوة يتهجون أفعال الحب» ص. 31، من هنا تحايث القصائد تاريخها، التاريخ الخاص بعد انكشاف غلط التاريخ الكبير، تسير بمحاذاته، تضيئه وتقلب المفروض فيه بصفته ظاهرا تلزم رؤيته، وهذا هو ما يمنح الشاعر صفة الشرود عنه، ليكتب كأنما ببرودة شبيهة ببرودة العالم وبكلمات عديمة الحرارة كأدوات طبية تستريح في فضاء محبوس الهواء، لا تقول الراهن بفجاجة، لأن ما يقال هنا هو أولا استقلالية الكلام، أحادية الكلمات ومتعتها المنعزلة وهي تصدى رنينها الخاص لنفسها.. ولهذا السبب أيضا، قلما نعثر في الديوان على «أنا» المتلكم، بحيث لا يظهر منها إلا القفاز البلاستيكي الشفاف للغة/ يد تعالج خرائب ورموس حاضر نثري لم يتكمل تشكله الشعري، حاضر ومنغولي، تصبح اللغة والأنا كشيئين من أشياء العالم، لا يمتلكان مركزية الـ«معنى» أو الاحتفاء التقليدي بنفسيهما، وكيف يكون ذلك ولا وجود للحظة - أب في الكتابة غير تاريخ مشبع بالفراغ لعالم مضجر بشرائعه الـ«حديثة» التي هي مجرد غلاف لجواهر أشباحه التليدة، بهذا المعنى - يقول نيتشه - لا ينتشي المتألم بمسرة أشد من مسرته حينما يُعرض عن آلامه وينسى نفسه. هكذا تكشف لي العالم يوما فرأيت مسرَّته ثمالة ونسيانا وهو يتقلب أبدا في نقائصه معكسا

للتناقض الأبدى... نظرت إلى العالم وما فلاح لى مسكرة يتمتع بها مبدع غير كامل، خلقته «أنا» فجاء ككل أعمال البشر جنة بشرية.. شهدت ذلك فتفوقت على ذاتى بآلامى وحملت ترابى إلى الجبل حيث أوقدت نارا تشع نورا فإذا بالشبح يتواري مبتعدا عنى».

ومن ناحية أخرى يترجم الديوان ما أوصلنا إليه أخيرا: التغييب العنيف للكائن، كأثر فنى، وحدها الأسرة والنوافذ والأبواب والكراسى والمكاتب والكؤوس والعلب والشاشة وغيرها هى ما بقى كإيقاعات خفية لمادة ممسخة وبدائية: الفرد/ الشىء... أشياء تنتمى إلى عالم غريب ومقلق وغير عادى، لم يعد قط انعكاسا لتصورات الناس بانتفاء أسطورة الزواج السعيد بينه وبين الإنسان عندما كان هذا الأخير محور الأسئلة وجوابها جميعا. لذلك فهى قصائد لها طريقتها الخاصة فى «قول» أشكال وصيغ التأمل فى الحياة والطوباوية المتوارية والصداقة والحب والكراهية والسخرية والتأفف والقدر الدقيق من مأساوية عصرنا، وبذلك يقترب أزغاى من الحياة - حياتنا ، هنا والآن - ليحبها، ليولّدها فى هيأة الواضع ، وعندما يقترب منها أكثر، عندما يصير بمحاذاتها ويدعوها لفتح «هذا الميراث على فقر أكبر» تتصلب العبارة الحاسمة:

«ليست الوجهة

فى منعطف هذا الديناميت

سوى أن نحلِّق برؤوس سائلة

وغامضة»

ص (45).

إن هذا الإحساس بالضجر الذى بات يظهر فى كتابات روائية وقصصية عربية ومغربية هو خاصية رؤيوية يشترك فيها كذلك جيل من

الشعراء المغاربة الشباب، بعد الشاعر أحمد بركات، جيل استطاع أن يعثر بصيغ مختلفة وبإيقاع وصور متباينة ظاهريا، على الخيط الضائع بين النفس الشاعرة والكون الرمزى المتفجر من عقم الواقع وسطحيته، وهو ما يضع هؤلاء المبدعين، الواعدين جدا، فى قلب عصرهم وهم يحملون «وردة» الشاعر الذى ودعنا شابا (أحمد بركات) ليوبخوا عالما مسيبا ومنفلتا باتجاه الاحتظار، حيث تتشابه الحياة اليومية والموت الرمزى، حيث الخيبة والاحباط يدمران عصرا بكامله، يخلقون لنا ذاكرة ومخيالا معاصرين يعمقان إحساسنا بالحياة وبأهميتها... وبقدر ما هو شعر ألجبه الضيق، بقدر ما يحارب الضيق، وفى أشد لحظات تشاؤمه يقف ضد التشاؤم، لأنه يعلن انتماءه إلى الحياة، إذ يساهم أبدا فى إعادة خلقها وخلق فتنة الكائن وسحره وإشباع غير المشبع فيه، يحرر الطاقة المكبوتة مثلما يمحو أسباب العقم واليأس والاختناق.

خوسيه آنخل بالنْته
الشعر... كبرعم حياة

«الإنسان مفتاح الكون وبه يقع الفتح،
وعند الفتح تخرج الأسماء إلى الإنسان،
فمنهم من يشقى بها ومنهم من يسعد».

(ابن عربي)

عن جذور التجربة:

في إحدى مقالات خوسيه أنخل بالنته، الشبيهة بالرسالة إلى صديقه خوان غويتيصولو(1)، يتحدث عن فترة اللقاء به، فترة نهاية الأربعينيات، بمدريد حيث كانت آثار الحرب لا تزال بادية. الحرب الأهلية التي يجهل المرء اليوم متى، أين وبين من كانت، تلك الحلقة من مسلسل دام، التي ظلت نتائجها مستحيلة الهضم، بالنسبة إلى ذلك الجيل.

ومنذ ذلك الحين أخذت مياه السنوات معها، ما تبقى من آثار الأحياء والأموات. انصرف كل إلى حياته. صار اللقاء يطيب، توطدت الصداقة بين جنيف، باريس، مراكش وألنيريا. تم التعرف على مونيك لانج، ماري سيسيل وإدمون عمران المليح. شيء آخر كأنهم يشدهم أكثر

(1) José Angel Valente: "Juan Goytossolo, ou les paysages d'un flaneur", éd. Fayard, IMA 1996, p.p. 144-145.

من الصداقة: إنها الذكرى الأصلية المشتركة: الحرب، المغطاة بأقنعة النسيان المؤسساتي والدمقراطي: «معا، نجبر أنفسنا على بعث الأموات.. الموت صورة حية. نعم هناك شيء آخر مشترك فيما بيننا: رفض التلاعب بالتاريخ، الضرورة القصوى في الشروع في قراءة مضادة لسرد القصيدة الملحمية الإسبانية الهائل والمزيف، كما هي ، أو كما استمروا في تقديمها لنا. لهذا، أعتقد أنه في الوقت الذي يُظهرون فيه رغبتهم جميعا في إحضار الماء لهذه الطاحونة أو تلك، لا تزال الآن بيننا كلمة بسيطة، قوية، موجزة وشعرية، هي: لا».

ضد ماذا؟ ضد من؟

ضد عودة نفس الإبادة تاريخيا وتكرارها. ضد هذه الحرب التي لا تستطيع أن تتغير ولا أن تبادر، والتي في تكرارها تمحو الذاكرة وتوقف خصوصيتها، ضد آلة الحرب الوحشية التي تعيد مفهوم التاريخ الذي يلعب دور أسطورة حقيقية في البنيات التابعة للدولة، المفهوم الذي يدافع عنها ضمنيا، هو التمثل المعاصر للتاريخ واستنشباح التقدم اللذان يسمحان للبنيات القمعية لكل دولة بالتكرار دون كلل، وبأن تولد من ذاتها في أشكال جديدة وبأن تعيد القديم في هيئة الجديد والحديث، كعودة دائمة لذات الشيء. وهذا ما تعبر عنه قصيدة «من قال إن...» الأخيرة من ديوان «الإله نكرة»:

– وكيف ، تساءل البعض، كيف
نكتب بعد أوشفيتز
– وبعد أوشفيتز وبعد هيروشيما، كيف لا نكتب؟

تجربة الإبادة المتكررة تاريخيا لشعوب وأقليات ومغلوبين هي ما يمنح كل كتابة متعلقة بما مضى، سلطة خاصة. لم تعد التجربة

التاريخية اليوم تجربة شفوية، كما أن الكتابة لا يجب أن تحول الذاكرة إلى مجرد ذكرى، أو متحف ذكريات فقط: فهذا هو ما يخلق النسيان، إنما على هذا الماضى أن يصير وعيا راهنيا، حضورا فى الحاضر. كيف: يجيب بالنته: «الأزمنة لا تعبر، إنما تثبت، تذوبها الذاكرة، تذوب الأزمنة فى الزمن الذى يصير لا زمن، لأنه لا ينقسم (إلى ماض، حاضر، مستقبل)، هل يكون الأبد؟ نعم، الأبد واللحظة»[2]. فتجربة الأيام القاتمة للكليانية ومخيمات الموت والإبادة وتدمير ذاكرة الناس وتجاربهم التاريخية الخاصة لا تزال تتكرر بالنسبة لضحايا جدد لا يعرفون لأية محرقة جديدة سيوهبون:

التاريخ خرق

رايات مكتسحة، رُقع

يلزم أن يموت للغاية شخص ما.

أية ضحية؟

ومثل فالتر بنيامين، لا يمكن لترميم التجربة التاريخية، تجديد شروطها وقابلية نقلها بين الأجيال، عند بالنته، أن يحصل خارج تجديد صورة الزمن الذى يصيّرها ممكنة.

إمكانية الإنبعاث، أين؟

النور الوجيز

لعصافير الطنان

(2) Marie Cecile Dufour El Maleh, "La nuit sauvée", éd. Ousia, 1993, p. 94.

فى أغصان

الفجر الوليد

تشرب الزهرة،

تشرب طبيعتها فيها.

وتستيقظ الزهرة، فجائية

فى الهواء

مشرقة

محروقة، ملقّحة بجناحين.

انبعاث في القصيدة أولا، حيث لا يوجد الزمن فى أصل الكتابة، إنما يعثر على أصله فيها، هى مكان النشيد الذى لم يعد مكانا مغلقا كما كان فى قصائده الأولى (على مكان النشيد، 1960/1955)، بل صار مقام انتظار الكلام: الحاضر، حيث يمكن لكل شىء أن يبدأ من جديد. وربما هو مكان الإله - كل الأمكنة ولا مكان - الانبجاس الخالص للعبارة فى حاضر التلفظ بها، كما جاء فى قصيدة «الإمّحاء»:

فقط فى غياب كل علامة

يحط الإله.

وحيث يتلبس المجهول بالمعلوم وينفجر من انغلاقاته باتجاه العبور المكتنف بالسر لحاضر يتعذر التنبؤ به، مقام الصوت الفريد الذى يجد فيه كل واحد مكان إقامته، لأنه يوقظ فيه صوته الخاص والمجهول بدوره، مادام يختلط بحاضر منه تنبع الحياة:

تتكلم، تأتى

أنت هناك، لا يوجد أحد بعد

فى فضاء الليل المغمور

كل شعر بالنته يوجد هنا، فى هذا الفضاء الغامض الذى يتم فيه، من حين لآخر، الصراع الضارى بين الشكل وما لا شكل له، صراع كل ما يسعى دوما للميلاد فى قلب مملكة الليل الجامدة (آنسيه)، فهناك العالم اللامحدود، وثمة الكينونة المجهولة التي لا شيء يمكن أن يقال عنها يقين، كأن النور موجود بالداخل. كل الأنوار التى يمكن أن تتجلى لا توجد خارج هذا النور الخفى، «ينظر المرء ولا يراه، فيسميه اللامرئى، ينصت ولا يسمعه، فيسميه المتعذر سماعه، يلمسه ولا يحس به، فيسميه غير المحسوس.. يمكن أن نقول إنه شكل بلا شكل، صورة بلا صورة، هو غير المحدَّد، يسير المرء لملاقاته، فلا يرى له وجها، يتعقبه فلا يرى له ظهرا» (المعلم إيكهارت)، لهذا يسمى لا كينونة لأنه شيء آخر مخالف لسائر ما نفهمه من خلال كلمة: كينونة (راجع تحليل هنرى بوريل فى كتاب: WU-WEL بصدد الفلسفة الطاوية، ص 21) وهذا النفى الذى يوازى الصفر أو الفراغ فى عقلانيتنا، يظل نسبيا، لأن الأمر لا يتعلق بعدم الكينونة التى تتجاوز لا نهائيتها كل خيال وكل تصور بشكل لا محدود، ورغبة منه فى التجلى لكى يهب نفسه ويكون بمقدوره أن يعشق، يقر لنفسه بنقطة توقف ما، كما يقول القبَّاليون. لنسمع إلى بالنته فى مرثيتين لابنه، ضمن ديوان «مشهد بعصافير صفراء»:

(أ) أود لو وجدت فى كل الأمكنة حيث توجد ولا تزال ربما شذرة منك، من نظرتك، على قيد الحياة. أيكون فراغك الممزَّق هو ما يجعل فجأة من الفضاء مكانا؟ أيكون غيابك؟ (قصيدة: أود، ص 119).

(ب) أعرف الآن جيدا أنه كانت لنا معا طفولة مشتركة ومقسمة،
لأننا متنا معا. وتحدونى الرغبة للذهاب إلى المكان الذى
توجد به لأضع قرب رمادك رمادى الخاص، كأزهار متأخرة.
(قصيدة: أعرف الآن جيدا، ص. 103).

الغـايـة:

لا وجود فى شعر بالنته أيضا لمعرفة روحانية بالمعنى الارتكاسى، حتى وإن كانت الصوفية إحدى مستنداته الأساسية، فتعريفه للشعر، كما يمارسه كتابيا، واقعى جدا، لأنه من صميم المعرفة الشعرية أو القبيلة المراعية لعمق الإنسان ولطاقته اللامحدودة، حيث الكل يمثل واحدا ضمن متوالية خلق لا متوقف، يكون فيه الانبجاس الأبدى ذا بهاء يتشابه فيه مركز الذرة مع قلب الكون: «إن ذرة رمل، بل وجزيئة واحدة، لتنغلق على الشساعة، كل الخلق الكونى يمكن أن يقرأ فيها» (ألوى مالاتور/ انتصار العشق، ج. 2، ص 88) لا يشكل المطلق والنسبى فى شعر بالنته مجالين متميزين يتآلفان بالتالى فى وحدة عليا، فى شعره لا يوجد هذا الخطأ العقلانى، ليس هناك سوى واقع واحد هو المطلق، الوحيد الذى لاشىء يوجد خارجه، لأن النسبى مضمون أبديا فيه. وهذا هو ما يسميه بالجسد، مستقر فعل الحب الفائق الوصف، يحيل على نفسه أزليا بوحدة مطلقة على المستويات كلها، فى هيأة الأشكال كلها وفى كل الحالات، يفل حدته، يحل أقنعته، يوقع بهاءه ويتوحد مع ترابه، شأن القديس مارتن، أو القديس يوحنا الصليب أو المعلم إيكهارت... ومنه ينبع أيضا ذاك الصوت الأبيض، لأن الجسد الناطق، عفا عن نفسه من الألم كجسد منخطف، عبر منطقته، لأنه إذا كان للألم حد، فلا حدود للمعاناة. هى هناك فحسب، ولا شىء آخر سواها، لأنها فى الحياة ذاتها هى تجربة الموت: «من جسدك المغمور يأتينى، كما كان صوتك سابقا يأتينى، بخار

الموت المعتم» الذى يتفتق منه برعم الحياة المعثور عليها أخيرا، حيث يأتى «ببطء.من الناحية الأخرى . بالكاد أستطيع حينئذ سماع صوتك»، ويشغف ملحاح «أسيل من الجرح المفتوح بجانبى فى اتجاه نهر عروقك الصلب». يحتضر الأب، توحدا، مع الابن، كما جاء فى قصيدة «أعرف الآن جيدا»، ليجعل من صورة الآخر الغائب مكان حضور ممكن، ويصبح فى كتابته كل نزول فى الليل، فى الظلمة، فى الظل، فى الرماد ضمن أشعاره، عودة إلى النور، انبعاث فينيق فى العبارة المختلجة: (راجع مقدمة ديوان: «البرىء».

هيكل الكل:

كل قصيدة - يقول آنسيه - تبدأ بتضحية ما . وقبل كل شىء، بتضحية الشاعر، الأنا. فالكتابة تعنى أن يهىء الإنسان نفسه للموت كشخصية خصوصية، أن يتسلق سلم هرم التضحية للقصيدة، حتى يتمكن العالم من الانبعاث على الدم المهروق، لأن الكتابة، أولا افتقاد لكل يقين، لكل معرفة، هى الإمحاء للدخول إلى المكان الذى لا مكان له، إلى الغامض الذى لا شكل له، كعبور مفازة وقفرها السرى المجهول الذى ينبجس منه كلمات القصيدة كتجربة وجودية تصبح كلماتها «تاريخا» مخالفا، لذلك لا تتحدد الكتابة الشعرية قبليا، لا بمضمونها ولا بشكلها المحدد مسبقا، ولا بقوانين جنس كتابى ما، لأنها تفترض ضرورتها الذاتية كل مرة. خاصة وأن مهمة هدم اللغة المؤسسة، هو فى المقام الأول، هدم للشعر كمؤسسة وعودة إلى تلك الطاقة الاندفاعية التى لا تعرف لا سلطة القافية ولا سلطة العقل، كعبور من كتابة الاحتفاء إلى كتابة التدمير. من هنا تكون تاريخا مخالفا. فكل سلطة خطاب، حجاب للواقع بشفرة مؤسسة تقوم مقامه، كل سلطة تقنن معنى ما ، معنى أحاديا تدعمه أخلاقيات التعريفات والقواعد والتوارث، وأهمية بالنته

تكمن أساسا فى التمرد على ذلك وقتله وتفجير المختلف فى قلب المؤتلف، الكلمات معه «تنتظر دائما اليد التى تهشمها وتفرغها حتى تصير خالصة»، هكذا شعره نوعا من تكسير الكلام بالكلام، ولوجا فى مختبر أخلاط المعاجم والخطابات - بسخرية كبيرة - الثقافية، الإدارية، السياسية، كولاج خطاب فرانكو، «كفاحى» لهتلر، الوصايا والتصريحات، حصص النقد الذاتى الشيوعى، الماكارثية، الظلامية وسائر خطابات القمع المبرمج تاريخيا، يقر بمرجعيات لوتريامون، رامبو، أنطونان آرطو.. والبقية.. «لأنه من الجميل أن نسقط ونلامس العمق المظلم/ حيث لا تزال الصور تتخبط».

عن تدانى العين واليد في التشكيل والكتابة

عندما يُثار الحديث عن عين الفنان أو الكاتب أو المبدع عموما، العادية أو الثالثة، يتم ذلك بإقرار أنها دائمة الانفتاح، خذ مثلا كتابي إدمون عمران المليح، «العين واليد» و«المقهى الأزرق» ، أو «العين والعقل» لمرلويونتي، كارلوس فوينتس والرسامة المكسيكية فريدا كالو، و«العين والإبرة» في رسم الحكاية، لعبد الفتاح كيليطو.. وقد وصل الأمر إلى درجة نسج خرافة ما حول عيني بيكاسو، تتلازم فيها العين واليد تلازمهما في الخرافة الشعبية القاضية برسم الكف صداً لفاعلية العين اللاَّمّة أو التدميرية... بيكاسو الذي - حسب بول إيلور - لا يغلق تقريبا عينيه أبداً ، اللتين يعتبرهما أپولينير «متيقظتين مثل زهرتين تسعيان دائما إلى رؤية الشمس»، و«لايرفان إطلاقا» برأى بليز سوندرار، وقد انتبهت جاكلين بيكاسو إلى أن هذا الفنان يثبت عينيه في وجه الشمس، قائلا لها: «لقد كنت دائما أحدق في عين الشمس منذ طفولتي» كأنه يسخر من قولة لاروش فوكو الذي قال: «شيئان لا يمكن للمرء أن يحدق فيهما: الشمس والموت»، وسنرى العلاقة بينهما فيما بعد.

في لسان العرب جاء في مادة (عين) أن عين الشمس هي شعاعها الذي لا تثبت عليه العين، وقيل العين هي الشمس نفسها،

والعين، فى الآن ذاته، هى الإنســان الذى ينظر إلى القـوم أو الناس، وهى كذلك حقيقة الشىء، التى يود كل من يخطّ، شاعرا كان أو فيلسوفا أو كاتبا أو فناناً أو غير هذا، الاختراق إليها، أو أن يقدم شكلا من أشكالها. لكن ماذا ترى العين وهى مغلقة، عندما تنقلب طبقة هيولاها إلى الداخل، من خلال تصادم هذين اللونين: أبيض الصفحة أو القماش وأسود العين المغلقة، الشبيه بسواد المداد، بالحرف الحاجب والمحجوب، بالعين (أى عظم سواد العين وسعتها) باللون (وهو السواد فى لسان العرب) والسواد والبياض هما الإنسان، والسوداء : الأفعى المغيّرة لجلدتها، والمرأة كاستعارة على الحياة.. خصوصا أن الكتابة والتشكيل إضمار وتضمين، لا يقولان بقدر ما يكتفيان بإفشاء بعض متعددهما؟ لن نجيب الآن عما إذا كانت اليد - وليس العين - هى حقيقة الكتابة والتشكيل (وضمنه الرسم والتصوير)، وهل سيكون فك الروابط بين اليد والعين، أى تحرير اليد والحد من سلط العين، مهمة فنية ؟

إن الفن، كالشعر وعموم الإبداع، بقدر ما هو قراءة مجازية للعالم بقدر ما يغير نظامنا المعرفى ورؤيتنا للأشياء دون أن يقول ذلك، لا يقدم للنظر شيئا سوى ذاته، سوى خطاب عن ذاته، عبر مواده، نوره، ظلاله، نتؤاته، خطوطه وبقعه ومتفاعلا مع النظرة الأدبية والفلسفية ومع شعراء وروائيين ومهندسين ونقاد وحرفيين «خارج» حقل الفن أو مفهوم الجمال الصارم، لمعرفة فيم يفكر ضجيج الألوان الشبيه بضجيج أصوات القصيدة والأفكار، خالقا بذلك نوعا من العبور بين الأجناس التعبيرية الأخرى، باعتباره رؤيا، نصا وقضايا ومتواليات تتطلب المعالجة والتنظيم والتعليب وتحديد زاوية النظر إليه وتأمله، لأنه تركيب شبيه بتركيب اللغة، والاستماع إليه متحدثا عن نفسه وعن غيره من الأجناس، ومنح

معانيه كل الحظوظ التجلى أو الانغلاق (بحسب مراحل التاريخ وتحول المجتمعات) شأن أى نص من النصوص.

«لكى تتجلى الكتابة فى حقيقتها، يجب أن تكون غير قابلة للقراءة المباشرة» (بارط) أى ألا تكون معانيها مطروحة فى الطريق.. هذه اللامقروئية تسمح بعدول لذة الكتابة عن «مخيال التواصل» وإرادة نقل بلاغ ما . الشيء الذى نشعر به فى الكتابة الشعرية والفلسفة التى لا تنبنى على المفاهيم إنما على الاستعارات والشذرات والتأملات المنفلتة، أى تلك المرونة العجيبة - بتعبير فرانسيس بايْكون - التى لا نعرف إلام ستقود، وربما كان أهم الرسامين أميل إلى هذا اللايقين، إلى هذه الطريقة اللامقيدة وغير المضبوطة، كتلك التى نصادفها فى شعرية كتابة إدمون عمران المليح وصديقه الأسبانى خوان غويتيصولو مثلا، حيث لا يوجد خضوع قسرى أو إلحاح ما سوى على أن تتجلى فى الكتابة مظاهر الفن، وفى الفن مظاهر الكتابة - التى تسميها مارى سيسيل ديفور المليح فى تقديمها لعمل عمران الأخير(*) باللياقة، إذ تطفو هذه المظاهر وتتأرجح بين المتعة واللياقة، هذه الأخيرة التى ستكون شكلا من أشكال ايصال المتعة إلى كتمان وتحفظ معينين، ليتحرر الأثر الإبداعى من قساوة المعنى الأوحد، من مرادفات الكلمات، ويمسى تعدد معانٍ محتداً. بهذا تصبح الكتابة، شأن أى عمل فنى، مشروعا لإعادة القراءة والنظر، ينطلق فيها الكاتب أو الفنان، من جملة أو من صورة دون أن يعرف إلى أين سيقودة القلم، فى ريبة خلاقة تدع العمل ينمو ويتطور عضويا بتدخل أدنى من طرف الكتاب، الذى يحاور فى عمله تجارب أدبية متمردة سابقة، فى تلاحم شغوف وفريد، فارضا على نفسه ما كان يطالب به أصحابها الذين سبقوه، وأن يخلق لنفسه لغة وأسلوبا ينضافان

(*) انظر كتاب «المقهى الأزرق» إدمون عمران المليح ، منشورات الفنك ١٩٩٩ .

إلى شجرة أنساب الأدب والفن عموما (خوان)، هكذا تكون كتابته أو رسمه - مضادة للغة الطبيعية التى يتكلمها معاصروه ، أو التى استألفوها، تعارضها ببنائها لعزلتها الخاصة. إن مقاومة الكتابة للغة المألوفة، كفعل مشدود لإرادة خلق لغة جديدة لا يمكنه أن يتحول إلى شغف إلا بخلقه لهاته اللغة الطرية والفتية، التى تحرض على كسر طوق المناعة لدى الأخرى القديمة، فالكتابة والفن محاولة عناد للعثور على كتابة وفن ما آخرين، ومثلما يوجد الكاتب منعزلا أما اللغة، بحثا عن هويته وأسلوبه الخاصين، كذلك يوجد الفنان أمام اللغة التشكيلية السابقة، عزلة بمعناها الوجودى، القلق والمسؤول، النابع من سرية جسديهما ومن خصوصية صورهما ورؤيتهما..

فى الجذر اللغوى - من لسان العرب - نعثر على المشترك بين أفعال مثل «كتب» (الذى يعنى خط، ثم جمع حرفا إلى حرف، وصنع مثل صاغ وخاط)، وفعل «رسم» (الذى يعنى كتب، خطط خطوطا خفية) وفعل «رشم» (كتب وطبع، والرشم: ما يكون فى ظاهر اليد والذراع بالسواد)، الكتابة والرسم والرشم تترك علامات قابلة للنظر والقراءة، تسمح لى مثلا كقارئ بالاستماع بالعين للصوت أو للأصوات الدفينة التى تبنى الحكاية والخطاب بالحروف وبالألوان، خاصة وأن فعل «صوّر» يعني من بين ما يعنيه (صوّت وصيّر، من الصيرورة)، والصوت المكتوب - أي المصور - يخلق تحولا مهما بين المتكلم والمستمع: وأنا أسمع، أشرد وأتخيل بلغتي الصامتة المنطوية فىّ والمتشابكة - كما فسر الفارابى ذلك جيدا - أو أقيم حوارا ونواة محادثة مع الذى يروى لى بصمت، أى يكتب (حروفا/ ألوانا) ليخلق تداخلا صوتيا بين الأنا والأنت، لهذا يعتبر هذا النوع من الصوت بمعنى ما ضد الكلام، لأنه يصبح صوت الذين كانوا، يشبه الصورة الفوتوغرافية، حلقة وجودية

خاصة يستحيل تكرارها، لأنها هشة هشاشة الجسد الذى يمحى، الذى يتوارى ويموت.

نعود الآن إلى فعل «رسم» لنلاحظ أن الرسم هو الأثر، وقيل: بقية الأثر فقط، وتَرسَّم الرسم أى نظر إليه، وفلان رسم فى الأرض بمعنى غاب، والراسم هو الماء الجارى والعابر، ثم ترسم المنزل أى نظر إليه. (ولنلاحظ كذلك أن من معانى العين ما يلى: عينُ الرجل هى شاهده، هيئته وحاضره، والعين هم أهل الدار، والمعان: المنزل أو الموضع أو المنظر، وتعين أى رق من القدم)، بحيث يبدو أن ثمة معنى ما يتقاطع بين الكتابة والرسم، إن كلاهما وثيق الصلة بالهش، بالزائل، بما يعتريه القدم، ولعل فى هذا ما يبرر افتتاح الشعراء الأوائل، قصائدهم بالديار والوقوف عليها، بما تبقى منها، بالرسم والطلل، كلحظة زائلة وعابرة لا تخلد إلا فى بيت القصيدة، أى فيما يخلد كدار إقامة، من «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل» (امرؤ القيس)، إلى «لخولة أطلال ببرقة شهمد/ تلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليد« (طرفة ، أو «ودار لها بالرقمتين كأنها/ مراجيع وشم فى نواشر معصم (زهير)، وديار (لبيد) وغيرهم، حيث هذا النوع من الصعود والهبوط إلى المطلق، والذهاب باتجاه هذا الشىء الأصم والمعتم بلا كلام، خارج الكلام. هو ذا الواقع المستحيل الذى يصادره الأدب والفن منذ الأبد والذى يبدو لنا تجربة كينونة مفجعة عندما نبحث عن الغائبين والأموات موتا حقيقيا أو مجازيا، الذين أحببناهم وعبروا والعالم الذى نحلم به ويتراجع، لتشق الكتابة والتشكيل طريقهما إلينا من تحت الخراب، وتتحرر الحياة كما مسبقا من قوانين الضرورة ونمسى شعراء أنفسنا، لأن الخيال الإبداعى يستخف بالقوانين المتعارف عليها، له ذوق القناع الذى يغنى، تبعا لنزوة فيه لا تخضع لأية حاجة محددة، سوى واحدة: هى تحسيسنا بأن تحولنا المستمر هو ثمن

حريتنا... هكذا تعطى للأشياء الميتة ما يستحقه سكونها الثابت، ونغزو للأحياء، الذين ينمو هواهم الوحيد الموسع للأحلام وللكون، الطريق السليم والبسيط الذى لا يخطئونه، لتنبعث من هذا الزائل وعلاماته وظروفه، زهرة التفكير فى الآتى وفى تحسين شروط حياة الأحياء والعالم الذى يحيون به.

ربما عنى هذا أيضا أن ننسى دائما ما كتبناه وما رسمناه، وليس ما فكرنا فيه، لأن الكتابة والفن لا يصمدان، إذ يصيران دوما كلاما نكون بحاجة إلى تغييرهما، وحتى نبتعد بشكل ما عن الزعم المتحمس الذى يدعى أن من مهام الفن خلق «الجميل» (بأداة التعريف)، كما يجب أن نقبل أن الفنان لا يعرف، أكثر من غيره، ما هو الجميل، ولا يمكن له أكثر من أى كان أن ينتجه، وأنه يستطيع فقط من خلال عمل دؤوب ونسيان فريد لذاته، أن ينتج الظروف التى تمكن الجمال أحيانا من التفضل بها، هكذا كان الشاعر ريلكه يتحدث عن الفنان رودان. وفى هذا يتطلب الأمر تأمل الفنانين أنفسهم البطئ لتجاربهم الفنية، والنظر إليها باعتبارها شيئا بسيطا، شيئا بشريا ضاربا فى القدم، افتقدنا ذكراه كافتقادنا لطفولتنا. إن هذه العودة إلى روح طفولتهم، الشبيهة بطفولة العالم، هى ما يراه المبدعون كفرصة أخيرة لبقاء البشرية فى عالم قوى بنفس شروط تدميره. لهذا يقول نيتشه: «إن الفنان سيد الحقائق التافهة، غير أنه يأبى أن يكون كذلك! وبدل هذا يحب مزاجه الجدران الكبيرة والجداريات الجريئة! يغيب عنه أن لفكره ذوقا آخر وميلا آخر بفضل الإقامة فى صمت زوايا المنازل المنهارة، متنكرا هناك، ومتنكرا من نفسه، يرسم روائعه التى لا تدوم سوى مدة إيقاع، هناك فقط يبدو عظيما وكاملا، ربما هناك فقط، لكنه يجهل ذلك، إنه أشد غرورا لكى يدرك هذا».

اللاّمشخص، أو إمبراطورية القاسمى الشعرية

إن المتتبع لعمل الفنان القاسمي سيلاحظ أن كل معرض من معارضه ليس تنضيدا لعدد معين من الأعمال الفنية التى تنزع إلى وحدة التكرار والإعادة البسيطة، أو إلى تنامى البحث المعقد إنما هى مسيرة مخضرمة طويلة، يعثر فيها المتأمل على متواليات معينة من اللوحات، كل واحدة منها تعيش قدرها الخاص داخل كلية يربط فيها فضاء وزمن كل لوحة علاقات إيقاعية مع بقية الأعمال كقصائد ديوان واحد، أو دواوين شاعر واحد، ويكون مشاهدها مدعوا للدخول إلى مسلسل إبداعى من النوع الدائرى المفتوح، كالذى يحلو للفلاسفة والشعراء اللوذ به، بحيث تصير كل نقطة بداية الدائرة، وربما خاتمتها، وأول سؤال يتفطر أمامه هو أين تبدأ نقطة البداية؟ ألا تبدأ إلا حيث لا نكون وهذا سؤال ساخر وجدى، مادى وما ورائى، شعرى وتشخيصى تطرحه أعمال القاسمى بوجهيه الفنى والشعرى، أو بينه وبين شعراء آخرين، أى سؤال صادر عن ذلك الذى يقبل بأن يكون نظرة وجسد. أى كان من الذين يعتبرون المرئى وجها ومكانا لا نعرف عمق قفاه أبدا. وما يفسر هذا هو وجود لوحة فى معرض القاسمى السابق «تجاويف الجسد» لوحة أم ، هى «صورة الفنان الشخصية» مقدمة على أنها جوهر فرد Monade عنصر من بين عناصر الوجود الأولية متداخلة مع حركة عوالم تشكيلية فى طور

التكوين أو التصدع، كما تفسره فلسفة لايبنيتز، والمتصوفة قبله، وكأن الأمر يتعلق عند القاسمي بمحاولة الاقتراب دوما من واقع متعدد بخطيه الأبيض والأسود (وهو عنوان لوحة جائزة بينالي مصر الأخير)، الواقع الكبير للغاية والصغير للغاية، المرئي واللامرئي، الوجه والأحشاء، كعمل يستند إلى البحث والتأمل والاكتشاف العزيز على الفلاسفة والرسامين والشعراء وكل الذين يحاولون ترويض ما لا يشخص، المنفلت والمجهول، الشاخص مع ذلك هنا، فينا وأمامنا، القريب والهارب في الآن ذاته.

هذا النزول أو السفر الشبيه حتما بسائر الأسفار، هو طقس الفاتحة أو البداية، الذي يتطلب ثلاث حالات أو مراحل أو اختبارات: مرحلة النزول إلى الذاكرة الشخصية، مرحلة النزول إلى الذاكرة الجماعية ومرحلة النزول إلى ذاكرة المادة، ذاكرة العالم أو الكون، كأن كل ما يختزنه العقل والجسد هو استعارة لا نهائية المادة. ومثلما يتعلق الأمر بحالة المتصوفة، فإن هذه الحالات الثلاث - التطهيرية والإشراقية والموحدة - لن تكون بالضرورة متتالية بشكل صارم، بل يبدو أنها تشتغل في الآفاق الثلاثة دفعة واحدة.

من هذه الدفعة الشاحنة تصدر ضربة ريشة القاسمي، الضربة التي يجب أن ينظر إليها مثل الكلمة الشعرية في انبجاسها، لا كوسيط معنى ما، بل في راهن ظهورها المباغث حتى تصبح اللوحة مثل القصيدة، أي مكانا لظهور الكلمة المفاجيء كأن اللوحة لا ترسم بل تضاء.

ومن هنا تتداخل الألوان، الأسود، الأزرق، البني الأحمر القاني، الأسمر الفاتح، وأنواع الصباغة الطبيعية المائية والزيتية بالمواد المشكلة للنتوءات والتضريس كالرماد، الحجر، الخشب، الرمل، الورق بأنواعه وغيرها: يختفي القماش هنا، ويظهر هناك، ترسم القطرة جدولها بتلقائية، يطل طيف في كون مطلق بين الحركات العمودية والأفقية،

ينفتح الفضاء ويرتعش الزمن، ويؤخذ كل شيء بقوة نابذة يوقفها التشكيل دون أن يثبتها كأنها كوكب ضمن مجرة باروكية هائلة.

لا يرتبط الأمر بتهريب أو تحريف اتجاه المواد، أو باستغاثة بالفن الفقير، بل بتخصيص من طرف العين واليد لمادة يشكلها الفكر، يقلب نظامها، جاعلا من الأرض سماء تسبح فيها الكائنات على نحو عجيب، وينزع الشكل فى امتلائه التام إلى اللاشكل، كأن دلالة الشكل النهائية تتلخص فى حينها إلى الانحلال أو الحلول، وفى انبعاثها فيما لا شكل له، تتجاوب اللوحات فينا مخلخلة كل زاوية نظر وكل مرجعية، لنجد أنفسنا أمام ما لا يمكن قياسه أو تشخيصه وينتقى الفرق بين لوحة من الحجم الكبير والصغير، بين الأعلى والأسفل، كما تمحى الحدود التى تفرق بين الداخل والخارج، بين الشكل والخلفية، بين الفراغ والامتلاء.. تخال أن العنوان يوجه نظرنا، يدعونا للانصات إلى العبور من خارج اللوحة إلى داخلها، ننقاد عبر الأشكال الوهمية وندخل إلى لعبة لا نهائية، إلى عالم يتقدم وآخر يتراجع باتجاهه، لعبة تختلط فيها الذاكرة بالنسيان، إمكانية النظر ويقين العتمة... والا بأى شيء يوحى عنوان «قرص الشمس» غرنيكا القاسمى، اللوحة الكبيرة الخارجة من الحائط بلا إطار، إن لم يكن هذا اللامحدد؟ وما العلاقة بين هذه اللوحة وبين بقية اللوحات التى تحمل عنوان «مربع أزرق»؟ وما العلاقة بين مطلقية ما لا يحدق فيه كشمس عمودية وبين ما لا يجد فى الزرقة، كأفق؟ ألا يمثل كل منهما خطى البياض والسواد، بمعانيهما الأساسية، أليس كل هذا دائرة قرص موضوعاتى موحد بتنويع يقول المظهر المتكرر لكن بشكل مغاير، أليست لوحة «الكاتب السحرى» المنحوتة، التى عرضها القاسمى فى معرض «تجاويف الصورة»، استعارة لصورة «كتاب الرمل» للكاتب بورخيس ككتاب لانهائى يولد بلا بداية ولا نهاية؟

أثرت عناوين بعض أعمال القاسمي لأنها تجلي من زمن بعيد أنه دلف إلى طريق قلما تأبه بخصوصية الفنون، هى طريق الشعر، حيث تصبح كلمات مثل الرسم والنحت والنظم، مجردة من تعريف محدد... كلها تصب فى نهر الشعر باعتباره تجربة طرية وسريرة الكلام إذ يصبح ما يسمي بالقصيدة مكانا، إقامة بيتا وغرفة يتوحد فيها معنى الوجود والكينونة أى أن اللوحة/ القصيدة تقترح توحدها فى سيروورتها الخاصة. وهذا - على صعيد آخر - هو واحد من معانى تخطيط القاسمى لنصوص قصيرة جدا أو جمل أو كلمات، بخط يده الحميمية، الخاصة جدا، دون إرادة أن تكون تخطيطا جميلا، بل فرض من طرف يد ذاك الشيء الذى يريد أن يقال شعريا، على فضاء مغلق يفسح المجال للنور ويشد الانتباه، على شكل زاوية قائمة بين جسم المشاهد وعينيه، خلى خلفية لوحة تلاعب النور بعد أن حدها إطار أسود تصير فيه الكلمات عمقا لا يحد. هنا أيضا تصبح الألوان والمواد صوت النص ورنينه، وبين القماش والنور والعتمة والاصباغ تعثر الكلمات على مكانها كفضاء إيقاع بوسعها أن تستلقى عليه رخية البال، نكون كمشاهدين مضطرين بفضول، إلى قراءتها وهى تقول: «قال الشاعر..» أو «الشاعر يموت..» أو جملا غير تامة كأن القاسمى كتبها فى الظلام... نصوص تخضع عمق الشفافية المنير لوزن وقافية ما ليقول عبور وتلاشى كل ما ينفلت ولا يحتفظ منه سوى بعلامته الهشة وهى تمنح الحياة لهذا المنفلت نفسه، كما قال الشاعر البوسنى عبد الله سدران، فى تجربته الحدية مع الحرب والموت: وحدها تبقى/ تلك الكلمات التى لم ننطقها بعد».

ألا يمكن أن تكون هذه هى وظيفة اللوحة/ القصيدة، حيث ما يزال، فى فترة نتحدث فيها عن موت الفن، أو عن صراعه من أجل الحياة عبر مواد بديلة، تشهد الآثار الفنية، أنه مهما كانت درجة الانسحاب، فإن

ترميم الفن ما يزال ممكنا، انطلاقا من العلاقة الأكثر هشاشة، المهددة بالضياع وبالتواري. ليكن قول ما لا يقبض عليه بتاتا هو الوحيد الذى بإمكانه أن ينقال فى نطاق جسد بشرى، فى علو نظرة، فى بعد كتابة مخطوطة باليد وهى تعلن هشاشة المبدع، سواء كان فنانا أو قارئا مشاهدا هشاشة وضعه في عالم لا شيء فيه على قدر كبير من الاستقرار، حيث الفضاء الأرضى، بأديمة وبأفقه وسمائه، ليس سوى مرجعية ممكنة لأنا محولة عن المركز خارجة من المدار، عالم تتكرر فيه تجربة شعوب تآزر معها القاسمى بإبداعه، وصفة الشاعر الاسبانى خوسيه انخيل بالانثيه بالأسئلة التالية «ماذا يمكن للمرء أن يفعل فى هذا الخريف المتأخر وبهذا القرن المقبور مسبقا حتى النصف؟ ما عساه فعل بمشاعل الرعب وبالتواريخ الملوثة للمآثر ؟ ماذا يمكن أن يفعل بأنين الأطفال المنزوعى الأمعاء بشكل ممنهج؟ أهى إبادة أم مجرد مذبحة؟» لكنها هى الأنا التى تعثر وهى تسافر من الكون النهائى إلى الكون اللانهائى، ومن أحشاء الداخل إلى أقاصى الخارج التى لا تقاس، تعثر فى غبر الثابت على مادة للتأمل، على حلم وإمكانيات ميلاد عوالم أخرى تحت أقدامنا أو فى الكواكب الضالعة فى النأى المعلقة جزيئيات كتلك النقط الحمراء الداكنة داخل المربعات الزرقاء، أو داخل هندسة الكائن المقعرة، أو الكائنات الطائرة التى لا نرى منها سوى الإطار، بلا وجه ولا عظام ولا تقاسيم، كأنها تبحث عن غيرها داخل معالم تختفى لتعلن أخرى ووراء عالم يخفى عالما آخر ويجلبه مثل خط أبيض وأسود، ينتميان إلى مجال رؤيتنا وإن كانا خارج المجرة التى تحملنا.

إن كائنات القاسمى التى تتردد داخل فضاء اللوحة بهيئتها الفارغة تذكرنا بالكائن المتسرنم فى فلسفة نيتشة، المشدود إلى مدار النجوم، الظامىء دوما إلى أفق بعيد، يضطره إلى حفر ديسامى مثل دود

الأرض الأعمى، لاشيء يوقفه، يحلم - كما يقول سيوران - «بعالم يموت فيه من أجل فاصلة»... ولأنه كائن وحيد أدرك ما يريد، فقد تخلص من قدره، لهذا لا نعثر فى اللوحة على مرجعية مباشرة عن الراهن من زمننا، كل المرجعيات عائمة فى ليل الأزمنة الأبدى. وفى الحقيقة يمكن اعتبار كل لوحة من لوحات محمد القاسمى رسما تحضيريا (Esquisse) لهذا السر الذى لا ينضب، الذى يسعى الشعر بأسلحته الأصلية، إلى إضاءته.

إن «تجاويف الجسد» أو «ما لا يشخص» هو مكان عمل الفنان، المكان الذى يجتث منه القاسمى عوالمه، ومنه يحلق لملامسة قرص الشمس، بمعنى الإقدام على الإبداع بمخاطرة الذهاب دوما إلى ما هو أبعد - ألا نعثر على أنفسنا إلا بعد أن نكون قد تهنا؟ ثم يرجع بيننا برهة، كقرصان الأشكال، يعرضها علينا كأنه طرق الحوت والحيتان فى مربعات زرقاء ويدعونا للمساهمة بدورنا فى طفولة رموز الألوان والأشكال والكلمات، وهى تحمل شهادة عن وجود عالم ممكن، ذى علاقة بالباطنى والسطحى، الرمزى والعضوى، القريب والبعيد، انطلاقا ربما من معرفة، قبل تاريخ العين، حيث كل شىء يجرى بين البياض والسواد، وحيث مستقر ما يمكن للكلمات أن تكون على أهبة للإبانة عليه.

الحجاب .. والمعنى
تأملات فى معرض عمر بوركبة

ينغلق الأسود على كل الألوان، وكل الألوان عندما تُجمع تصير لونا أسود، كما تصير نورا. ذلك ميثاق تحول سرى إذ: من الأسود تنبع الألوان وفيه تتبدد: لعبة تقنُّع كبيرة.. يسقط القناع على القناع، ولا قعر ولا قرار. والأسود فى معانى العرب هو كل عظيم من الحيّات، ما يسلخ جلدةَ منها فى كل عام؛ كما أن فى معانيهم أيضا، تسمّى الأنثى: أَسْوَدةٌ نادِّرُ .. والعلاقة بين الأنثى والحية فى المعرفة الفلسفية أو الدينية، علاقة استعارية مجازية، تحيل - من بين ما تحيل عليه - على العمق المحجوب بالأقنعة، كأن المرئى لا يمثل حقيقة الأشياء ويقينها، وأنه لابد من اختراقه، ومن إماطة الجلود والأساليب المجازية للوصول إلى المشع والنورانى الذى يصعب التحديق فيه، خاصة وأن كل شيء عميق ويطلب القناع ويريده.

ومن الغريب أن يرد فى معجم لسان العرب، أن السواد هو الشخص، الكائن، وهو البياض كذلك. كلاهما يمتص المعنى ويحجبه. الإنسان إذن، أدْقَمُ، لأنه سواد وبياض.

عندما تقف أمام لوحات عمر بوركبة، تلك التى رأيتها فى معرضيه بتولوز (فرنسا) وقبلها بقاعة المنار (الدار البيضاء)، تواجه

بهذا الانطباع الأول. يداهمك الأسود، بمثلثاته الهرمية، المتساوية الأضلع أحيانا، المقلّمج الزوايا، الطائرة في فضاء اللوحة أحيانا أخرى، الأسود الذى لا يحجب البياض فحسب، أو الذى هو بياض، بل الألوان أيضا، الذائبة فى الظاهر الذى يقفز إلى العين مباشرة. كيف يمكن للسواد أن يكون نقيض البياض وأن يكون هو البياض فى آن واحد؟ الليل شمس أخرى، يقول نيتشه؛ ويقول الخطاب الصوفى العربى وغير العربى أكثر من ذلك؛ التّسْويدُ هو سبيل لا أحد؛ هوة، كتابة تبتلع الكلام وتُبقى على الإيقاع المُصْدى بهمس نادر: تبقى الكلمات فى ذلك النور اللامرئى، الداخلى، فى جوف اللوحة المعروضة عارية، تبقى فى الرحم، بكراً، غُفلا، كما تبقى المعانى محتفية بذاتها، لا تُظهرُ لا المقايضة ولا اللياقة ولا التملّك، لأنها تختار لحظة إشراقها الذاتىَ، كأن ما يمكن التعبير عنه وترجمته، لا يمكن أن يقال نهائيا، بل يظل خالد التبرعُم والتفطرُ فى ما لا يقال أبدا... فى المُفْحَم، فى المُسْوَدّ: أى فى الذى لا يقول :

نعرف فى سياق آخر، أن الفحمة (الظلمة)، هى السواد الذى لا يلبس الليلَ، أو الظلامُ الذى لا يستتر: الظلام الذى يقول الضياء. وتسمّى العرب الأسود أخضر والأخضر أسود، كما تسمى النخلَ والشجرَ سواداً، لخضرتها. ربما - قدرياً - ارتبط ذلك بمراكش، مكان إقامة عمر بركبة، وتسمى ثالثا، التمر والماء، بالأسوديْن!

أى شىء إذن يمكن أن نقبض عليه، إن لم يكن ذاك الذى ينْفلت - بتعبير الشاعر إيف بونْفُوا - أىّ شىء يمكن أن نرى، إن لم يكن ذاك الذى يتعتّم، وأىّ شىء نشتهى إن لم يكن ذاك الذى يتوارى، ذاك الذى يتكلم ويتمزّق: أليست هذه هى صورة الإنسان، صورة منطواه، الإنسان المفحم الذى لا يجيب؟

ولأن حركة العين - الرؤية - كحركة الكتابة، سبْرٌ وحفْر ديماسى،

فإنها لا تقيم عند المرئى . ثمة «هناك» آخر، تحيا فيه الأشياء والكائنات، طليقة، إذ لا مستحيل فى العين، خاصة وأن سواد القلب يعنى حبّته ودمَه: ما يستتر، ما يغيب بلا صوت كما يمكن النهار الأبدى فى النهار الزائل.

ويكبر عمْر العمل، لأن التشكيل فى نهاية المطاف بحث مستمر، شبيه بالافتراع فى الشعر.. ويتحول القماش الذى يشتغل عليه بوركبة إلى ورق يعلوه طحلب من الصوف، يتحبّب بملامسة المادّة. هذا «النضج» فى عمْر العمل، هو باطن ما كان ظلمة: يُفَكُّ قيدُ السواد عندما يُسْلَخَ جلدُه، وتخرج الألوان المضمرةُ من الموت. يتفتّتُ على الورق، فى المرحلة الأخيرة - وينسب ضوء وظلال متوازية - الأحمر البارد والرمادى والأزرق والأصفر والبنّى وغيرها ، باهتة كأنها فى طور التشكُّل والتكامل. كما تظهر أشكالٌ تذكّر بالأصل الأول الذى اشتغل عليه بوركبة، كأنه يجمع طرفىْ الخيط ليعقده على مرحلة الأسود. أشكاله سابحة مثل تلك الضربات التى كانت «تخدش» أهرامه ومثلثاته؛ لقد نسيت أن أقول بأن من معانى السواد أيضا الأرض اليابسة المحجّرة، وأن التثليث يعنى أن تُسقى الأرض سقية أخرى، بعد الثَّنْيا : من هذا التراب إذن خرجت تلك النوريات.

لم تكن وحيدة.

فى صور أخرى، سيتحول المثلث الأسود إلى نوع آخر من الإخصاب، لا غرابة فى هذا الأمر لأن السّواد هو المسارّةُ الحميمية، هو المراودة، وقبل هو الجماعُ بعينه، سيتحول إلى بياض بارد ، شفاف كحاجب على خلقية بلون دموى، وبقع دموية، كالرحم. هناك نوريات أخرى، خطوط وانحناءات وطيّات، ذات إيقاع بصرى، إيقاع تشكُّلٍ آخر يلوح فيه الجسد بأطرفه وهو يتكون جنينيا ، غضا ، تقريبا بلا معالم بارزة، جسد أنثوى: القناع الآخر الأكثر عمقا وخطورة.

قلت سابقا إن المرأة كالحقيقة - والمرأة هنا مجرد استعارة فى العمل الإبداعى - لا تتعمق إلا بالقناع، وأسلوب الفتنة المرتبط بالمثلثات الرُّجميّة والزوايا الحادة التى نرسم بها العلامات والأشكال ككل أداة إيروسية.

كل هذا يعنى أن هناك اتصالا بيّنا بين المرحلتين اللتين عرفتُ فيهما عمر بوكبة، ليس اتصال تكرار، بل اتصالٌ نضجٍ فى الرؤية والأداة (اليد). كما أن هناك إلحاحا معيناً على صعيد آخر - لا يُلازم به أحدٌ: أنه بالقناع تتعدد الاحتمالات، لأنه ضيق بالحقيقة الواحدة، ورفض للمعنى الواحد، التقرير والمباشر. وأن كل مشهد لا يُريكَ الكثرة فى العين الواحدة، لا يعولّ عليه، كما يقول ابن عربى.

نور الأصابع

تشعر جوليا شانطال بوييه (المزدادة سنة 1945 بلاروشيل، قرب بوردو)، وهي تقييم هذا المعرض، بغبطة مزدوجة: أولا لأنه مرفوع إلى روح ابنتها «كارين» التي كانت ستزوره لولا المنية التي وافتها الصيف الماضي، وثانيا لأنه أول معرض لها بالمغرب، الذي اختارت الإقامة فيه منذ ثلاث سنوات، بمدينة الدار البيضاء، كإخلاص تام لعملها الإبداعي، وتيمنا بسنّة الرسامين الغربيّين الذين سبقوها إلى شمال إفريقيا والشرق.

في إنتاجها، تعتبر جوليا مقلّة بشكل ملفت للانتباه، صحيح أن معارضها مفصولة بمدد زمنية هائلة، ولكن عملها شديد الدقة والرهافة. وما ستعرضه بقاعة «المنار»، الحادي عشر يونيو، هو تفجرات خاصة وحميمية، لمرحلة عسيرة استأصلت وجودها كلية وعطّلت عملها بشكل مقلق. كان موت ابنتها المفاجيء وهي في الثلاثين من العمر، فاصلة إبداعية هامة وعلامة تحول جوهري بعد اعتزال دام شهورا، نقدها منه الإبداع نفسه.. وها هي تعود الآن متصالحة مع الألم والضيق، وربما بقناعة أن الأموات وحدهم يملكون الحياة!

في هذه المجموعة من اللوحات، كما في غيرها من لوحات المرحلة من قبل الأخيرة، نشعر بهذا، إذ لا تترك جوليا شيئا يموت، فهي حريصة على دوامه. كل عناصر الطبيعة الملقى بها، الفضلات، النباتات، الأسلاك، الأوراق، يعاد بعثها أميرة في اللوحة، لأنها ليست مجرد

أشياء، أو ذكريات ، بل هي الأبد، لأن الخراب - عندما نفكره إبداعيا - يبدو شكلا من أشكال الأبدية، فهو عودة الأشياء إلى أصلها، الأصل الذى لا يمكن أن يتبدد مجدّدا أو أن يضيع في ريح الليل؛ يؤسس ذاكرة تبعده من قدرية الفراغ وعمى الموت.. كل الأشياء الصغيرة تدفع إلى التفكير، عندما نتأمل القدر الخاص الذى نُذِرت له.

عندما تتحرر المواد من قيم الاستعمال والتبادل، تعود لانسجامها الأول، تتداخل وتحتمي ببعضها، وهذا هو ما يحقق إيقاعية هذه اللوحات، بحيث نجد فيها ذلك الانفعال الأمومي الرهيف لتخيُّل فضاء حسّاس، رقيق تماماً، تحيا فيه الخطوط، الألوان القليلة، المواد ، المساحة، العلامات ونسب الضياء متناغمة، وهذا الشكل هو الذى يصبح مضمون حياة فى «الأثر الفني»، هو ما يمنحه قيمته الخاصة، وإذا حُرِم من ذلك فإنه لا يغدو سوى أداة ديكور باردة، لهذا لا وجود لرمزية فى لوحاتها التى تتحكم فيها طواعية الأشكال والاحساس العميق.

إنه رسم يكتفى بذاته، لا موضوع له إلا مشاهدة نفسه فى طور التشكُّل، يقدم لنفسه وسائل التفكير في طرق وصيغ ظهوره ووجوده، لكنه أيضا، يقدمها كعلامة فكر جمالي، تأملي ونقدى فى الآن ذاته، تحت الأسماء التى نريد، التجريد الغنائي، التبقيع، التغرية، اللاشكلانية وغيرها...

هناك بعض اللوحات التى تتماهى بالملصق، مثل «مقهى على السحاب»، «تذاكر سينما »، «حماية البيئة»، «رحلة عبر العالم»، وعلى كل «ملصق» معلوماتى يوجد ملفوظ ما ، نصوص، أسماء، وسط أسمال ورقية تم التقاطها بعناية من شوارع وأسواق وحارات الدار البيضاء، يعاد تركيب البعض أو تلوينه (ويكفي مسحوق الجوز، المداد الأسود ، وقلم زيتى أو قلمين لذلك) ، ثم يحْتَفَظُ بالآخر كما هو، وفق

عملية فرز طويلة، تشعر معها بلذة حقيقية، بجنون إبداعي وسعادة عارمة، كالطريقة التي كان يكتب بها الشاعر العباسي «أبو العبَر» قصائده، أو الشاعر الروسي المعاصر ليڤ روبنشتاين Liev Robenstein، أو مثلما كان يفعل الرسام الفرنسي كريستيان جاكار C.Jaccard، الذي كان يتتبع المطبوعات الحجرية، بما تحمله من بصمات الحشرات والأعشاب ومواد أخرى... كل قطعة ورق (مكتوبة، ممزقة، وسخة، بكر..) تعثر على موقع حوار مع غيرها في اللوحة، كما تلتقي مختلف معاجم وكلمات التجربة الأوتوماتية (الآلية)، لتُشكِّل نصا - كبيرا لم يسبق له أن قيل. قطعٌ من هنا وأخرى من هناك جُمعت باعتباط وتناغمت بدقة، لتصير في مستوى الحلم بكونٍ يعود إلى ما كان سابقا: مجرات حوار لا يفني الواحد الآخر ولا يقصيه، وربما هذا واحد مما تسير إليه هذه اللوحات (من بين أشياء أخرى)، وذلك التكرار اللانهائي للشيء ذاته، الشبيه بحلم الفلاسفة حيث لا تتنقّل أدنى ذرة دون أن يكون مدارها محسوبا؛ واستثناءات الصدفة واردة، طبعا!

كان دانيال بورين D.BUREN (فرنسا) ونيل طوروني N.TORONI (سويسرا) يختزلان اللوحة إراديا إلى مساحة محايدة تتحكم فيها غُفْليّةُ الحركة الآلية التي يمكنها أن تُجسِّدَ نوعا من إزالة الطابع الشخصي عن الفن؛ لهذا اقترحا منذ 1966، أن يعيدا باستمرار نفس الصياغة، مهما كانت الظروف: تكرار الحركة، الشكل والبصمة على أيّ سنادٍ كان؛ الشيء الذي فعلته موجة «فاصلي اللصق» وممزِّقي الملصقاتَ بعنفٍ في اتجاه الواقعية الجديدة، خصوصاً رايْمون هانس R.Hains وجاك دوڤليكليه (De Villeglé) اللذين كانا ينتحلان بوضوح مقاطع من واقع عمراني بحركة إرادية، آلية وغفل..

عن كل هذا تختلف جوليا شونطال بوييه، لقد كانت لأولئك

أسئلتهم الخاصة، في ظل مناخ سياسي وفكري خاص؛ أمّا هي فلها أسئلتها المغايرة، هي راعية مزّقِ الأوراق، تبدو أكثر شخصية في عملها، لها فن آخر، رسم آخر، لا شَراسة ولا عنف فيه؛ رسم يحتفي بالزائل بهدوء تام، وبسعة صدر تليق بتأبينٍ يعيد الحياة للأشياء؛ رسم لا يهدم أي رسم آخر بل يعلن حضوره بالقرب منه ويطمح في رحابة نوعية كالتي عبرتْ هي عنها في مناسبة أخرى، أنها تريد «أن تعبر خلسة، خارج الضوء، وتحلم فقط بأن ترى لوحاتها النور...»، وأن تراه، ها هنا، في بلدها الجديد المغرب، دون جري محموم وراء «اعترافٍ» غربي بمدى أهليتها الفنية.

الفهرس

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٧٧٣٢ / ٢٠٠٠



كل كتابة مغامرة وتحرير ، وهذا ميثاق بين الكاتب والقارئ، ومعنى هذا أن حلم الكاتب مشدود إلى قارئ يكتب معه ويعيد القراءة معه . يخرج المكتوب من حدود خطيته إلى آفاق لا متناهية ، خاصة وأن « الدور الأساسي للأدب يكمن في فعل طرح الأسئلة وعلامات الاستفهام » .





٢٠٠٠